الالتفات البصري

من النص إلى الخطاب

(قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)



الدكتور
عبد الناصر هلال

دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع



الالتفات البصري

من النص إلى الخطاب

(قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)

الدكتور
عبد الناصر هلال

دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

٨١١,٠٠٩
هـ . ع هلال ، عبد الناصر

الالتفات البصري من النص إلى الخطاب: قراءة في تشكيل القراءة الجديدة / عبد الناصر هلال .- ط١.- كفر الشيخ : العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٩.

٣٢٠ص ؛ 24سم .

تدمك : 5 -268 - 308 - 977

1. الشعر العربي – تاريخ ونقد . ٢- البلاغة العربية

رقم الإيداع : ٥١٣٢ / ٢٠٠٩م .

الناشر : العلم والإيمان للنشر والتوزيع
دسوق . شارع الشركات. ميدان المحطة

هاتف : 0020472550341 - فاكس: 0020472560281

E-mail: elelm_aleman@yahoo.com
elelm_aleman@hotmail.com

2010

إهداء

إلى امرأة

واعدتني في صباح داكن

وتركتني على ظمأ

آه ..يا لهذا العناء !!

سأبقى المحب المتيم

أحتمي بصباح جديد

يجب على الـنص الـذي تكتبونـه لـي أن يعطـيني الـدليل بانـه

يرغبني.،وهذا الدليل موجود، إنه الكتابة.

رولان بـارت

أما قبل
مسيرة مصطلح وكتاب

لكل مرحلة في حياة الباحث هم يوزرقه ،يفرض عليه اختيارات فكرية ومنهجية معينة، تنبثق هذه الاختيارات عبر إرهاصات تتحول –بفعل التأمل والمتابعة والتنقيب والبحث-إلى آليات تسهم في إنجاز الإجراءات البحثية. فبعد مرحلة الدكتوراه- التي اهتممت فيها بفاعلية التراث في الشعر العربي المعاصر بوصفه مكونا بنائيا فاعلا أسهم في خلق نص تراكمي – انشغلت بالمتحول والمنحرف عن المثالي ، وانحزت كثيرا إلى الخطاب المناوئ الذي يؤسس للقطيعة ويطرح جماليات تتسم بالحركة ، وتدهش القارئ ،تطرح أسئلة ولا تذهب للقارئ المطمئن ، جماليات تتحقق عبر تقاطع الخطاب الشعري - بشكل خاص – مع أدبية الأداء اللساني بشكل عام ، فكان حريا لهذا الخطاب الإبداعي أن ينهض في بنيته على التحولات الدائمة بين سياقات متعددة ، دفعني ذلك إلى التأمل في بنية النص الشعري القائمة على الانصراف والإقبال والإدبار والإنصات لأكثر من نص في آن واحد خصوصا على المستوى البصري .

وقد ازدادت رغبتي في هذا الاتجاه أكثر مما كنت عليه بعدما قرأت كتاب (البلاغة والأسلوبية) للدكتور محمد عبدا لمطلب في مبحثه " العدول" وكتاب "نظرية اللغة في النقد العربي" للدكتور عبدا لحكيم راضي في مبحثه " المثالي والمنحرف "اللذين يعدان مقدمة

انشغالي بهذه القضية لأنهما يعالجان فكرة التحول في إطار بنائي محدد والذي حتم ذلك الإجراءات التطبيقية التي تؤكد فكرة كل منهما غير أني انطلقت من تلك المقدمة الأولى لتأسيس مصطلح يعتنق هذه الدلالة : التحول والانصراف والجدل بين ثنائيات بنائية ورؤيوية ويتجه إلى تحولات بنائية اكبر – في ظل سياقات متعددة- تستقر في بنيات نصية ، فصككت لذلك مصطلح" الالتفات النصي" بوصفه مصطلحا إجرائيا قابلا للاختبار القرائي ، واستندت في ذلك على مجموعة من الأليات التي تحقق هذا التوجه في ظل حركة اللغة وتغير حركة الدال ، وتؤكد في يقين تام تبني المصطلح في إطار مفهوم نقدي واضح ، وفى الوقت نفسه كنت مشغولا بدراسة أليات التشكيل البصري وبنائه في النص الشعري ، هذه الأليات التي استخدمها شعراء الحداثة بوصفها مكونا جماليا أضفى على النص الشعري ما لم يكن يعرفه من ذي قبل ، فتحققت شعرية الفضاء / المكان / الرسم المعماري للصفحة، فكان حريا الانشغال بهذا الإغراء القائم على هذا التحول والتقاطع والتداخل والجدل بين عناصر النص الشعري وأجزائه بصريا بالإضافة إلى تحولات بناء النص عبر دواله اللغوية .

وقد تحققت إجراءاتي البحثية في إطار القراءة البصرية في مجموعة من الدراسات النقدية التي تؤكد في الوقت نفسه أشارات واضحة إلى تبنى مصطلح "الالتفات البصري " الذي لم يكن معروفا من ذي قبل . ففي دراسة بعنوان : " ظواهر أسلوبية في شعر محمد إبراهيم أبو سنة " نشر برقم ايداع بدار الكتب المصرية :٩٨/١٦٨٠٦ ضمت مبحثا من ص ١١ إلى ص ٣٢ تناولت فيه بنية

الفضاء البصري / الطباعي وقد أعدت قراءة هذا المبحث في إطار أكثر عمقا ثم شاركت به حديثا في مؤتمر المجلس الأعلى للثقافة: "محمد إبراهيم أبو سنة سبعون عاما من الإبداع " ٢٠٠٧ ، ونشر هذا البحث بعنوان : شعرية التشكيل المكاني / البصري ابتداء من ص ٥٥ ومنشور بكتاب المؤتمر .

وفى يناير ٢٠٠٢ في جلسة مع الدكتور علاء عبدا لهادى والدكتور صلاح السروي طرحت معهما مفهومي – الذي بدأت إجراءاته التطبيقية أنذاك – للالتفات البصري استكمالا لفكرة الالتفات النصي فطلبا منى التنويه عن المصطلح أو نشره في ثنايا أية دراسة حتى احتفظ بحقي في صكه غير أنى لم انشغل بذلك ،لأنني على وعى علمي بان المقدمات الخاطئة تؤدى إلى نتائج خاطئة ، والنتائج ستكون هشة وعقيمة إذا كانت المقدمات كذلك .

وفى مايو ٢٠٠٣ أخبرت الدكتور محمد عبدا لمطلب في حوار هاتفي بتبني مصطلح الالتفات البصري ومفهومي له الذي بدأت إجراءاته البحثية وناقشني فيه بعمق ، ووضحت له الفرق بين هذا المفهوم ومفهوم العدول و الانزياح والانحراف وقلت له بأنني وضحت الحدود البسيطة بين هذه المصطلحات حتى استقرت اختباراتي على مفهوم الالتفات البصري الذي ساعدتني فيه الدراسة التطبيقية فيما بعد.

وعندما أصدرت كتابي : "خطاب الجسد في شعر الحداثة" مركز الحضارة العربية ، القاهرة ٢٠٠٥ برقم إيداع ٣٤٣٥ /٢٠٠٥

أشرت فيه إلى اكتمال الجزء الأول من الدراسة : "الالتفات النصي في الشعر العربي المعاصر" ص ١٩٨ .

وفى نهاية عام ٢٠٠٥ نشرت كتابي : "أليات السرد في الشعر العربي المعاصر" مركز الحضارة العربية، القاهرة برقم ايداع١٩٩٦٨/٢٠٠٥ وفيه قدمت بحثا بعنوان:"السرد البصري/ الطباعي" الذي تحول! فيما بعد في دراستنا الأنية !إلى ألية من أليات الالتفات البصري عنوانها : " الالتفات البصري عبر الشكل السردي والشكل المجازى ".

وفى أغسطس ٢٠٠٦ أنجزت كتاب "الالتفات البصري " مستقرا على عنوان: "الالتفات البصري من النص إلى الخطاب".

وفى يناير ٢٠٠٧ اتفقت مع دار الحرم للتراث على طباعته غير إن كتابة الكتاب وتنسيقه استغرقا وقتا طويلا كما أننى في الوقت نفسه انشغلت بإنهاء أبحاثي للتقدم لترقية أستاذ ، كل هذا أخر نشره غير أنى في يناير ٢٠٠٧ نشرت جزءا من الكتاب بعنوان: " الالتفات النصي من الإطار البلاغي إلى التداول النقدي" في مجلة كلية الأداب العلمية جامعة حلوان العدد ٢١ السنة ١١ ج ١ ص ٥ وفيه توضيح للمصطلحات والمفاهيم التي تبنتها الدراسة وفيها أسباب صك المصطلح واعتناقه .

وفى العام نفسه نشرت الدراسة المتعلقة بالالتفات النصي كاملة في كتاب بعنوان :" الالتفات النصي وقع في ١١٨ صفحة وهو مدرج ضمن أبحاثي للترقية وفى مقدمته إشارة إلى الجزء الثاني من

الكتاب "الالتفات البصري وشعرية النص" والجزء الثالث :"الالتفات البصري وشعرية الخطاب ".

وفى نهاية يناير ٢٠٠٨اثناء معرض القاهرة الدولي للكتاب تقابلت مع الدكتور حسن حجاب الحازمى الناقد والروائي السعودي وعميد كلية المعلمين جامعة جازان وتكلمنا كثيرا في الكتاب وعرضت عليه نشره في إصدارات النادي الأدبي بجازان الذي كان رئيسا له فكان سعيدا بالكتاب وفكرته وعنوانه وفكرة نشره

وفى بداية مارس ٢٠٠٨ تكررت الفكرة ذاتها- عندما ذهبت إلى المملكة العربية السعودية للعمل بجامعة جازان – مع الدكتور خالد ربيع الشافعي رئيس قسم اللغة العربية واحد أعضاء مجلس إدارة نادي جازان الأدبي الذي رحب بفكرة نشره.وفى حينها أرسلت الكتاب ليطبع في مصر .

ففي نهاية شهر سبتمبر ٢٠٠٨م أشار على الصديق الدكتور مصطفى الضبع بنشر الكتاب في دار اكتب حيث يتعامل معها من خلال طبع منشورات نادي القصة فأخذ الكتاب وسلمه للدار لتبدأ في طباعته وبقي الكتاب حتى نهاية فبراير ٢٠٠٩م بين شقي الرحى حيث وقع خلال فني من جانب الدار يتمثل في عدم القدرة على ضبط الكتاب وتنسيقه بصورته الصحيحة حيث تقوم فكرته على هذه التقنية البصرية بالإضافة إلى خلاف في أشياء أخرى جعلتني أسحب الكتاب من الدار وأعتذر عن نشره وفي بداية مارس ٢٠٠٩م تم الاتفاق على نشره مع دار العلم والإيمان .

مقدمة

أقام الشاعر العربي زمنا طويلا في بيت ضيق، محدد الأركان: مساحة نصية صارمة، اتسمت بالقداسة، جعلته يبوح بكل ما لديه في شيء من الاكتناز التعبيري القائم على التجزئة: وحدة البيت. وعندما تحول البيت إلى سجن للذات حاول الشاعر الجديد الانفلات من محدوديته، وبدأ يبحث عن إطار مناسب لجسده الذي تطاول بفعل حركة الواقع الجديد، فسكن القصيدة بوصفها وحدة بنائية كلية، تمنحه نشوة الوجود ومتعة الحرية، فيطمئن لها، ويستريح عليها من عناء التعب، بل يتطهر في مائها من درن الواقع وغبار الحياة السلم، ويحتمي في أرجائها من لوعة الانكسار وهزيمة المواجهة، محاولا التصدي وقراءة العالم في لحظة مكتملة الخيوط، تخطى المفهوم القديم الذي يكسر الذائقة المطمئنة، الذائقة الاعتيادية من خلال النموذج الذي مارس الشاعر القديم تجربته على هديه بوصفه مقياسا أو أصلا للممارسة الشعرية، لقد تجاوز الشاعر الجديد المفهوم الحضاري والجمالي وانحاز للكشف والاستشراف.

تغيرت الرؤى والإجراءات النقدية في ظل تحول القراءة من نحو الجملة إلى نحو النص، ولكل خطاب أدواته القرائية نظرا لانفتاحه على جماليات جديدة منها ما يتعلق بالنوع ومنها ما يتعلق بالأنواع الأخرى بوصفه كتابة، ومن هنا برزت فكرة التحول من القصيدة إلى الكتابة. فحاولنا في هذه الدراسة أن نختبر أدوات قرائية من التراث البلاغي، ونوسع من مفهومها، حتى تتناسب مع تغيرات

التكوين البنائى للخطاب الشعري المعاصر، موقنين بأن مصطلحاتنا القديمة صالحة لاستيعاب معايير ومفاهيم نقدية جديدة في مقابل التسميات الحديثة. فاختارت الدراسة مصطلح "الالتفات" البلاغي الذي كان قائما على التحولات والتبدلات والانصراف عن صيغة إلى أخرى أو عن سياق إلى آخر في إطار بنائي محدد في الجملة، ووسعت من مفهومه في ظل التحولات النقدية الحديثة التي تواكب تحولات البنى اللغوية والجمالية التي يطرحها الشاعر الجديد في مجمل نصه، فنظرت الدراسة في التكوين النصي وتداخله وتحولاته وحركته الدائبة، فتبنت مفهوم "الالتفات النصي" القائم على حركة البنية النصية المتعددة من خلال آليات عدة تحقق هذا الالتفات النصي.

ثم وسعت الدراسة من هذا المفهوم الذي تحقق عبر حركة اللغة وتغير مساراتها البنائية من حالة إلى أخرى ومن نسق إلى آخر- وتبنت مفهوم الالتفات البصري الذي يتحقق عبر حركة المرئي الذي تخلقه اللغة وآليات تعبيرية أخرى وكيفية تشكلها وإخراجها على الصفحة/شعرية المكان – ينتقل المبدع/الشاعر من شكل كتابي إلى شكل آخر مختلف في بنيته البصرية، مما يجعل من النص نصا مفتوحا، متحركا، متعدد القراءة.

وإذا كانت الحركة البصرية- التي تتحقق عبر تجاور نصوص بصرية متحولة وامتزاجها تخلق أبعادا دلالية فإن التفاتا بصريا يتحقق سواء على مستوى النص أم على مستوى الخطاب وهذا اشتغال "يعتمد البعد البصري عن وعي وسبق إصرار، وهو

الذي يقدم بموجبه النص ومكوناته اللغوية في "فضاء صوري" عن طريق التصرف الخاص للشعراء بلغتهم، وعن طريق إدماج بنيات سيموطقية غير لغوية في الخطاب".(١)

والالتفات في اتجاهيه: اللغوي والبصري يؤدى إلى التأمل، وكسر النمط والرتابة، ويحقق الادهاش، ولا يعني الانصراف فقط من-إلى، وإنما يؤدى إلى الازدواج والتماهي في أن بين المنصرف عنه والمنصرف إليه.

الالتفات اللغوي أو البصري هو نتاج الإبداع الجديد الذي يعتمد على الحركة والتشعب والامتداد والازدحام والقدرة على التآلف بين المتناقضات.

وقد أنجزت هذه الدراسة في ثلاثة أقسام: الأول: الالتفات النصي(من المفهوم إلى التأسيس) ووقع في محورين، المحور الأول وهو الدراسة النظرية، وقد درس فيه الباحث: "الالتفات البلاغي وتطوره"، "الالتفات النصي بين المفهوم والتأسيس" وقد وقع في مباحث ثلاثة هي: "الشفاهية والكتابية" و "من البيت إلى القصيدة إلى النص/الكتابة"، "النص والقارئ/القارئ والنص".

أما المحور الثاني وهو الدراسة التطبيقية، وعنوانه: "آليات الالتفات النصي" وهذه الآليات هي: "الالتفات عبر التناص"، "الالتفات عبر التكرار"، "الالتفات عبر الإيقاع/الموسيقى"، "الالتفات عبر اللغات الأجنبية واللهجة العامية"، "الالتفات المشهدى عبر الارتداد".

أمـا القـسم الثـاني وعنوانـه" "الالتفـات البـصري وشـعرية النص" وقد تضمن مجموعة من المحـاور الفرعيـة يجمعهـا عنـوان "آليـات الالتفـات البـصري" وهـى: "الالتفـات البـصري عبـر الـسواد والبياض"، "الالتفات البصري عبر سمك الخط"، "الالتفات البصري عبر النص والصورة"، الالتفات البصري عبر الشكل الحر والشكل التقليـدي"، "الالتفـات البـصري عبـر الـشكل المجــازى والــشكل السردي".

ويـأتي القـسم الثالـث بعنـوان "الالتفـات البـصري وشـعرية الخطاب" وفيه تبنت الدراسة ثلاثة أعمال يمثل كل واحد منها اتجاها مـا، الأول "الكتـاب" لأدونـيس، والعمـل الثـاني ديـوان "إشـراقات" لرفعت سلام، أما الثالث فهو "سيرة الماء" لعلاء عبد الهادي.

وقد جسدت هذه الأعمال فاعلية الالتفات البصري بوضوح، وأكدت على أن شعرية التشكيل البصري لها قدرة كبيرة علـى تجسيد خبرات الشاعر الحداثي ورؤاه. فـي الوقت الذي نؤكد فيـه علـى أن مـصطلحاتنا التراثيـة قابلـة للتطوير واحتواء مفاهيم جديدة قديمـة فـي الوقت نفسه.

لقد بدأت الإجراءات البحثية وفى ظني أن الالتفات النصي هو الأعم والأشمل و الالتفات البصري هو الأخص، أي أن الالتفات البصري فرع من الالتفات النصي وهذا أثر يقين المطمئن استنادا إلـى تصنيف شجري للالتفات، ولكن عند الانتهاء من الكتابة وجدت نفسي أكثر ميلا إلـى حسبان الالتفـات البصري نوعا مختلفا عن الالتفـات النـصي، سواء بمعنـاه المتداول في رؤى الآخرين المهتمين بالحقل

النقدي أم المعني الذي طرحته في ثنايا هذا الكتاب، ذلك لأن الالتفات البصري لم يقم على اللغة فحسب، ولكنه قام على ما يسمي بالميتا لغة أيضا، وهذا ما يجعلني أكثر اطمننانا إلى الفصل بين ما يسمي بالالتفات النصي وما اسميه الالتفات البصري بناء على الوسيط الذي يعد هنا مبدأ للتصنيف القائم على الملفوظ اللغوي في الالتفات النصي، أما وسيط الالتفات البصري فيقوم على علاقات التشكيل البصري التي تؤسس الميتالغة – على اللغة.

الالتفات النصي

من

المفهوم إلى التأسيس

الالتفات البلاغي وتطوره

ورد الالتفات لغة بمعنى الصرف، ومنه قوله تعالى: ﴿ قَالُوٓاْ أَجِئۡتَنَا لِتَلۡفِتَنَا عَمَّا وَجَدۡنَا عَلَيۡهِ ءَابَآءَنَا وَتَكُونَ لَكُمَا ٱلۡكِبۡرِيَآءُ فِي ٱلۡأَرۡضِ وَمَا نَحۡنُ لَكُمَا بِمُؤۡمِنِينَ ﴾[1]

كما ورد بمعنى مجاوزة المستقر والعرف والمثالي إلى المتغير والمتحرك عن الدرجة التي كان عليها من ذي قبل، سواء أكان ذلك على المستوى المادي أم المعنوي، فالمادي يؤكده ابن منظور في قوله: "(لفت) لفت وجهه عن القوم صرفه والتفت التفاتا والتلفت أكثر منه وتلفت إلى الشيء والتفت إليه صرف وجهه إليه، قال:

أرى الموت بين السيف والنطع كامنا

يلاحظنى من حيث ما أتلفت

واللفت: لي الشيء عن جهته، كما تقبض على عنق إنسان فتلفته"[2]

أما الحركة التي وردت في المعنوي وهي الانتقال: من ← إلى فتتضح في قول ابن منظور وآخرين: لفت فلانا عن رأيه أي صرفته عنه[3]. فمفارقة الواقع المعنوي المستقر إلى المتحرك، وهو الانتقال من حالة وجود فكرى مغاير تكشف المعطى الدلالي للكلمة لأن: العملية الحركية في هذا المستوى الدلالي الجديد تقوم على حركة في الذهن أي أن الالتفات هناك يحصل بانتقال في الرؤية الذهنية إلى أفق آخر إلى مستوى تعبيري آخر"[4]

أمـا الالتفـات، اصـطلاحا فقـد تعـددت مـسمياته فـي الـدرس البلاغــي والنقـدي لـدى الجمهـور والمتــأخرين منهـا: الاعتــراض والاسـتدراك والعـدول، ويعـود ظهـور المـصطلح فـي غيـر مـسماه "الالتفات"- إلى أبي عبيده المتوفى ٢١٠هـ حيث يشير إلى مفهوم العدول (من-إلى)، دون أن يذكر المصطلح على اعتبار استخدامه مجازيا فهو – يؤكد حالة الحركة على مستوى الجملة بقوله: "ومن مجـاز مـا جـاءت بـه مخاطبته مخاطبـة الشاهد ثـم تركـت، وحولـت مخاطبته هذه إلى مخاطبة الغائب مثل قول الله تعالى: ﴿ حَتَّىٰٓ إِذَا كُنتُمۡ فِي ٱلۡفُلۡكِ وَجَرَيۡنَ بِهِم﴾.(٥)، "أي بكم"(٦).

ويـرى بعـضهم(٧)، أن الأصـمعي مـن أوائـل الـذين ذكـروا مصطلح الالتفات حين سئل إسحق الموصلي بقوله: أتعرف التفات جرير؟ قال: لا، قال: فأنشدني قوله:

أتنسى إذ تودعنا سليمي   بعود بشامة سقي البشام

أما تراه مقبلا على شعره إذا التفت إلى البشام فذكره فدعا له(٨)

تنبه الأصمعي مبكرا إلى أهمية كسر المثالي المتوقع المتواتر تراتبيا، والتغير في حركة الأسلوب واتجاهه (من-إلى)، وأطلق عليه "الالتفـات": الاسـم الـذي عـرف بـه فـي كتـاب البلاغـة، وظـل هـذا المصطلح يتداول في أوراق البلاغيين في حدود دلالية ضيقة كما في كتاب (البديع) لابن المعتز، وكتاب (الكامل) للمبرد، فابن المعتز يرى أن الالتفات هو "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن

الأخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى أخر"[٩]

بالتأمل في مفهوم ابن المعتز يتضح أنه يحمل وعيا ما وحدودا إشارية تطلعها كلمة الإخبار والمخاطبة والعدول من إحداهما إلى الأخر والعكس، فالمخاطبة هي "مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان. وقيل المخاطبة مفاعلة، من الخطاب والمشاورة، أراد : أنت من الذين يخطبون الناس، ويحثونهم على الخروج"[١٠]

أما الإخبار: فهو العلم بالشيء.. وقولهم: لأخبرن في خبرك أي لأعلمن علمك، يقال صدق الخبر - الخبر"[١١].

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى علاقة الاتصال من خلال أطرافها الثلاثة: المرسل ← الرسالة ← المرسل إليه في كل من الإخبار والمخاطبة وما ينتج من تفاعل هذه الأطراف:

١- ففي الإخبار يكون الفاعل الأساسي المرسل أما المرسل إليه فيكون سلبيا، لا يقوم بوجوده في حيز الخطاب أما في المخاطبة فيصنع المرسل – وهو يشكل عالمه / الرسالة – المرسل إليه ويراعى حاله.

٢- علاقة الرسالة بالمرسل إليه في الإخبار علاقة ضعيفة تحتمل أحد الوجهين: الصدق أو الكذب. أما علاقة الرسالة بالمرسل إليه في المخاطبة علاقة جدل وحوار ومشاركة وفاعلية.

٣- علاقة المرسل والمرسل إليه: في الإخبار تكون القصدية أقل؛ لأن المرسل ناقل لخبر والمرسل إليه سلبي، يكتفي بالاستقبال.

أما في المخاطبة فالعلاقة تحفها العناية ويحوطها التحقيق، والمرسل يبغى الإمتاع، فيسوق الدليل ويقدم السبب على النتيجة ويصنع المقدمات ويستخرج ويستنبط النتائج كل هذا من أجل هدف واحد هو الإمتاع، ولكن هل يقنع المرسل إليه بمقولة المرسل برمتها أم أنه يتخير ما يراه صحيحا، ومن هنا يبدأ باب الجدل: الباب التأويلي الذي يقع علي الرسالة بسبب ما يقوم به المرسل إليه من محاولة دءوب كي يخرج بمعنى يقنعه؟

إن جزءا ما من المعاني التي قمنا بتفكيكها في قول ابن المعتز يؤكد أن الالتفات بالمخاطبة يمنح مساحة يغيب فيها المرجع أعلى من مساحة الالتفات عبر الإخبار لأن الأخير يؤكد على أهمية المرجع.

والالتفات عند قدامة بن جعفر من أنواع نعوت المعاني، وقد خصه بباب في كتابه "نقد الشعر" وعرفه بقوله "ومن نعوت المعاني"الالتفات" وبعض الناس يسميه "الاستدراك" وهو أن يكون الشاعر آخذا في معنى فكأنه يعترضه إما شك، أو ظن بأن رادا يرد عليه قوله، أو سائلا يسأله عن سببه، فيعود راجعا إلى ما قدمه، فإما يذكر سببه، أو تحيى الشك فيه "ومن الأمثلة التي استدل بها قدامه قول العطل أحد بنى رهم من هذيل:

تبين صلاة الحرب منا ومنهم

ذا ما التقينا والمسالم بادن[١٢]

فقدامة يرى تعليقه أن: "المسالم بادن "رجوع على المعنى الذي قدمه حين بين أن علاقة صلاة الحرب من غيرهم أم المسالم يكون بادنا والمحارب ضامرا ومنها قول الرماح بن ميادة:

فلا صرمه يبدو وفى اليأس راحة

ولا وصله يصفو لنا فنكارمه

ففي تعليقه على هذا البيت يشير إلى التفات المعنى حيث يصرح بقوله: "وفى اليأس راحة" التفت إلى المعنى بتقديره "إن معارضا يقول له: وما تصنع بصرمه؟ فقال: لأن في اليأس راحة"[١٣]

ويرى بعض الدارسين المعاصرين أن قدامة بن جعفر قد أخذ المصطلح عن نقاد سبقوه – خصوصا ابن المعتز – وتصرف في مدلوله تصرفا يخالف به بعض ما قصده منه هؤلاء السابقون[١٤]

وهناك بعض الدارسين يرى أن هناك فرقا يتضح في مفهوم الالتفات عند قدامة عن غيره من سابقيه كابن المعتز "فلابد من التوكيد هنا على أنه فرق كبير فعلا وربما كان الفرق في المفهوم هو الذي يبرر اختلاف التسميات للمصطلح الواحد وتعددها"[١٥]. فقدامة أدخل في الالتفات مساحة من التأويل واتساع حجم المصطلح خصوصا ما يندرج تحت تلوين الخطاب كقولهم: العكس والتبديل والرجوع[١٦].

وفى كتاب "الصناعتين" لأبى هلال العسكري يأتي الالتفات على ضربين: "فواحد أن يفرغ المتكلم من المعنى، فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه، يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره"(١٧).

والضرب الأخر "أن يكون الشاعر آخذا في معنى وكأنه يعترضه شك أو ظن أن رادا يرد قوله، أو سائلا يسأله عن سببه، فيعود راجعا له ما قدمه، فإما أن يؤكده، أو يذكر سببه، أو يزيل الشك عنه"(١٨).

ثم ينقل كلام قدامة بن جعفر وأمثلته التي أوردها في هذا الشأن، كأن أبا هلال يؤكد على مفهوم قدامة مع إضافة أو تطوير ملحوظ، فالضربان اللذان يشكلان الالتفات لدى أبى هلال يتعلقان بالمعنى، ولكنه في الضرب الأول يرتبط التفات المعنى بالتفات الجملة/السياق دون أن ينتقل منه أو إليه بنفس الآلية التعبيرية، فيذكره بغير ما تقدم ذكره، وهذا يعد خطوة في اتجاه حركية الالتفات وتطوره.

فالاعتراض يختلف عن الالتفات من حيث حقل اشتغاله "فالالتفات لا يكون إلا في بيت واحد أما الاعتراض فيقع في البيتين أو الثلاثة"(١٩).

كما أن الاستدراك يختلف عن الالتفات فالاستدراك "متأسس على وعى بوجود نقص في الدلالة – لسبب أو آخر – يتم استكماله من خلال الاستدراك في حين أن الالتفات اكتمال في الدلالة"(٢٠).

ما يراه كل من "ابن المعتز" و"قدامة" في مفهومهما للالتفات يشوبه القصور والحذر إذ أن ما ذهبا إليه يعد جزءا من الالتفات وليس الالتفات كله حيث "يتطرق إلى مجالات الفاعلية التي تتبنى عليها طرائق تداول هذا المفهوم ولا سيما على مستوى الكيفيات التي تقوم عليها البنية اللفظية التي أشار إليها "ابن المعتز" كما أن هذا التوصيف الذي قال به قدامة يقوم في جانب من مجال فاعليته على تصور أن هناك من سيرد على الشاعر قوله، وبذا فإن "قدامة" يستحضر متلقيا، ويضعه قيدا على تشكيل النص، ويجعل الالتفات نتاجا لوجود ذلك الآخر وهيمنة ظله على المبدع وإبداعه(٢١).

استشعر "قدامة" دور المتلقي وأهميته في وقت مبكر من العلاقة التواصلية فأشار إلى مستويات التفاعل بين النص والقارئ، فالقارئ منتج فاعل، والخطاب فيما يتضمنه من إشارة لغوية دالة في مفهومه يعتمد على الجدلية والمشاركة لا التصديق والسلبية في الاستقبال.

وورد الالتفات بمعنى الاعتراض عند ابن "رشيق القيرواني" كما ورد بمعنى الاستدراك – من قبل عند "قدامة" – يقول ابن رشيق عن الالتفات: "هو الاعتراض عند قوم وسماه آخرون الاستدراك، حكاه قدامة"(٢٢)، والاعتراض "هو اعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه، كقول كثير:

لو أن الباخلين- وأنت منهم-

رأوك تعلموا منك المطالا

أما الالتفات عند "ابن الأثير" فقد اتسع مفهومه وأخذ بعدا أكثر وعيا بقيمة التغيير وقدرته فهو خلاصة علم البيان وتختص به اللغة العربية دون غيرها، وقد أفاض "ابن الأثير" في مفهومه للمصطلح فأشار بقوله موضحا مفهوم الالتفات: "خلاصة علم البيان التي حولها يدندن، وإليها تستند البلاغة، وعنها تعنعن، وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجه تارة كذا وتارة كذا، ولذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل من صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض أو غير ذلك(٢٣).

يحتفظ هذا التعريف الذي أطلقه ابن الأثير بخصوصياته اللغوية والاصطلاحية مما حدا به إلى قراءته للالتفات ضمن علم اللغة المقارن الذي يشير إلى تمتع اللغة العربية دون غيرها بهذه الخصيصة اللغوية، أما مستويات الالتفات التي يشير إليها التعريف السابق فقد تحددت في نقاط هي:

١) الانتقال من ضمير إلى آخر كالانتقال من خطاب حاضر إلى خطاب غائب أو العكس.

٢) الانتقال الزمني من زمن إلى آخر، كالانتقال من الماضي إلى المستقبل أو العكس.

ثم يترك الباب مفتوحا ليقبل أي انحراف في إطار النسق اللغوي.

وقد وسع التنوخى من حدود الالتفات المتحققة عبر تنقلات وتناوبات الضمائر إلى مستوى النوع بجعله في الانتقال من مخاطبة الواحد إلى مخاطبة الاثنين وإلى مخاطبة الجمع، ومن مخاطبة الجمع إلى مخاطبة الواحد وإلى مخاطبة الاثنين وهى أنواع ستة حسب القسمة العقلية[٢٤].

ثم يربط "ابن الأثير" بين الالتفات وقدرة اختراق السائد المطروح وتجاوزه، والتصرف باقتدار أو إقدام في سياقات اللغة وأنساقها بغية إحداث مفارقة القائم المثالي، فيضيف وصفا جديدا يعرف به الالتفات وهو "شجاعة العربية"، "وإنما سمي بذلك لأن الشجاعة هي الإقدام، وذلك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره، ويتورد ما لا يتورده سواه، وكذلك الالتفات في الكلام"[٢٥].

تنبه "ابن الأثير" إلى تلك العلاقة وقدم تبريرا للربط بين الالتفات والشجاعة حيث يعتمد كل منهما على قدرات في الفعل، فالرجل يصبح شجاعا إذا قام بفعل ايجابي لم يستطع أن يقوم به غيره، فالمغايرة لها قدراتها وكذلك الالتفات في الكلام، يحتاج من فاعله شجاعة الانحراف عن المثلي/النموذج والخروج على السياق.

وقد فتح ابن الأثير – عن طريق تسميته للالتفات بشجاعة العربية – باب التأمل، وأثار شهية الجدل والحوار، فقد يرى غيره أن الالتفات أضيق من شجاعة العربية التي تعد أوسع دلالة، وهذا ما دفع "نجم الدين بن الأثير الحلبي" أن يقدم توضيحا لمفهوم شجاعة العربية، ويربط بينها وبين الالتفات بقوله: "وإنما سمي شجاعة

العربية لأنه لما أن كلاما فيه قوة يتعرف بها. في المخاطبات من غيبة إلى حضور، ومن حضور إلى غيبة، ومن تثنية إلى جمع، ومن جمع إلى تثنية. وتقديم وتأخير... ومع ذلك كله لا يخرجه عن هدف الفصاحة والبلاغة، ولا ينسبه إلى خلل ولا تقصير في استيفاء المعاني، صار في نفسه شجاعة بالنسبة إلى العربية، تشبيها بالرجل الذي تكون فيه شجاعة تحمله في الحرب على التقديم والتأخير، والقرب والبعد، والإقبال والإدبار.. فحسنت تسميته بالكلام المحتوى على ما قدمناه من التقسيم الذي شرحناه بهذه المناسبة، لأن الشجاعة في مثل هذا الكلام تحمله على الجولان في جوانب المعنى كيف شاء"[٢٦].

ويؤكد هذا المعنى وهذه العلاقة د. عبد الحكيم راضي بقوله: "لا شك أن الإدراك لتخطي الأصل والانحراف عنه في المجاز هو الذي جعلهم يربطون بينه وبين صفة الإقدام والجرأة أو الشجاعة"[٢٧].

ويرى د. عز الدين إسماعيل في هذا الصدد أن شجاعة العربية التي أوردها "ضياء الدين" اختلفت في مساحتها المعرفية عنها عند "نجم الدين بن الأثير" حيث يشير – أعني د. عز الدين – بقوله: "لاشك أن تفسير شجاعة العربية قد أخذت بعدا معرفيا أكثر تحديدا منه لدى ضياء، فنحن هنا أمام وصف الكلام بأن فيه قوة تمكنه من التصرف في أشكال مختلفة من الخطاب ومنها الالتفات، وأن قوته هذه تسمح له بالحركة في حرية "كيف شاء" في جوانب

المعاني. فالقوة هنا ارتبطت بحرية الحركة في مجال المعنى، بل ربما كانت حرية الحركة هذه هي دليل تلك القوة"[٢٨].

يتفق كل من ضياء الدين ونجم الدين في أن قضية الالتفات هي قضية معنى قبل كل شيء، كما يؤكد الأخير في وضوح أن الالتفات "من نعوت المعاني".

ومن هنا يتأكد أن مفهوم الالتفات يشير إلى ما يحدث في بنية الخطاب الأدبي من حيث الانتهاك أو الانحراف في النسق اللغوي أو اختراق له بنسق لغوى أخر لا يطرد معه، "والدافع إلى هذا الانحراف أو الاختراق من جانب منشيء الخطاب إنما هو دافع معنوي صرف، فمنشيء الخطاب لم يجد وسيلة للإشارة إلى المعنى الذي يتحرك في نفسه إلا عن طريق هذا الانحراف بالنسق إلى مقتضى الظاهرة"[٢٩].

يحقق الالتفات قدرات نفسية وجمالية للمتلقي عندما ينتقل من أسلوب إلى أخر أو من نسق إلى نسق أخر، لما يحدثه من إيقاظ له وتطريه "في العدول من خطاب إلى أخر، فالأسلوب الواحد يحدث نوعا من الملل وربما تبعد المتلقي عن متابعة رسالته.

ويرى د. عز الدين إسماعيل أن فكرة الترويح التي يحدثها الالتفات في نفس المخاطب موضع نظر؛ لان الالتفات يبدو مركزا في أصغر حيز كلامي ممكن له، وتنتفي مع هذا الحيز فكره المراوحة، ومن هذا المنطلق لا يتعلق الالتفات بسيكولوجية التلقي على مستوى الترويح عن النفس[٣٠].

وقد استخدم البلاغيون المعاصرون المصطلحات الدالة على الالتفات؛ فاستخدم الدكتور عبد الحكيم راضى مفهوم "المثالي والمنحرف"[٣١]، واستخدم الدكتور محمد عبد المطلب مصطلح "العدول"[٣٢].

نستطيع القول إن البلاغيين القدماء في تعاملهم مع الالتفات استخدموا ألفاظا دالة عليه دون تحديد مصطلحي قاطع يؤكد الإحساس بالظاهرة البلاغية، وعلى نحو لا يرتبط أساسا بتلك الثنائية في نظامي اللغة في ظل إمكان السياقات المتعددة، وهذا ما يدفع البيانين المتأخرين إلى الحرص على تحديد الشرط اللازم لتحقيق الالتفات بمعناه الاصطلاحي، وقد تكشف من خلال النماذج التحليلية في أعمالهم وشرحهم الإلحاح على أنه في كل صيغة من صيغ الالتفات هناك صيغ أخرى كان الظاهر يقتضيها ثم جاءت صيغة الالتفات منحرفة عنها، هذا الانحراف يرتبط أساسا بطرف المعنى فحين ينتقل المخاطب من صيغة إلى أخرى إنما يحكمه "المقصد المعنوي" الذي رتبه منشيء الخطاب في نفسه، وهذا ما يذهب إليه د. عز الدين إسماعيل بقوله: "الالتفات أساسا يتعلق بالمعنى، ولأن المعنى يجاوز بطبيعته التصنيف الزماني، كان طبيعيا أن يخترق الخطاب الالتفاتي نسق الزمن المطرد. ويصبح الزمن كله ماضيا وحاضرا ومستقبلا، زمنا واحدا يتحرك في حرية تامة وبكل مرونة، كما تحرك بين ضمائر الفاعلين بالحرية والمرونة نفسها"[٣٣].

وبالتأمل في المصطلحات التي تضمنت "الالتفات" يتضح أن جميعها يقود حركة الدلالة نحو اتجاه واحد هو "الانحراف" عن المثالي، والمثالي هنا ليس المستوى العادي، أما المنحرف فهو المستوى الفني، سواء أكان هذا الانحراف متموجا أم أفقيا على مستوى التعبير: الضمائري أو الزمني أو العددي، في الوقت الذي يؤكد فيه الالتفات وجود جدلية انبنائية بين أكثر من مستوى أدائي يحقق رغبة داخلية ملحة خصوصا لحظة الإبداع، التي تعرض تموجا لغويا تارة بالهبوط وتارة بالصعود، وهذه صيغة الإبداع الذي لا يعرف الانغلاق أو الوتيرة الواحدة أو السكون، ومن هنا تصبح اللغة عالما يتشكل حسب فرضية تخلقها الذات في جدلها المستمر مع العالم.

الالتفات ليس محسنا بلاغيا جامدا، ولكن الذي يحدد هذه البلاغية هو القارئ حين يحدث انحرافا في استخدام اللغة أي انحراف عن المعنى التداولي يحقق التفاتا، فهو إذن ليس زخرفة شكلية لكنه جزء من اللغة ونظامها، ولهذا "أدرك البيانيون العرب أن الالتفات بما هو نظام إشاري في المحل الأول- لا يفضي بمكنونه في سماحة النظام التوصيلي المطرد للغة، وأن استنطاقه لا يتاح إلا لمتمرس حاذق وخبير بذلك النظام قادر على قراءة الوجه الغائب للنص من خلال وجهه الظاهر "(٣٤).

لقد أحس القدماء بالظاهرة وبلاغتها فقدموا تحليلات كثيرة، لكن المفاهيم نظرا لاحتياجها لأطر نظرية أوسع منها ابستمولوجيا جاءت مصطلحاتهم غير متناسقة مع تحليلاتهم، وظل الالتفات يعاني

مما تعانى منه البلاغة خصوصا أن البلاغة "ليست كشكولا بسيطا من القواعد. إنها تعبير عن ثقافة. ولقد كان لابد للفكرة التي نحملها عن الإبداع الأدبي واللغة أن تتغير كما تغيرت في الوقت نفسه الفكرة التي نحملها عن الإنسان والمجتمع"[٣٥].

يمكننا القول في نهاية عرضنا للالتفات عند القدماء أنهم تعاملوا معه على مستوى الجملة لم يتجاوز دائرتها" إلا أن تكون جملا متماسكة في أداء معنى واحد لتشبيه مركب أو مجاز – كذلك وهى جمل في منزلة الجملة الواحدة[٣٦]، وقد أحدثوا في ذلك تطويرا واضحا وتوسيعا في مجال حركته وموقعه وتأثيره كما ورد عند الزمخشرى في كشافه، وابن الأثير في المثل السائر، والزركشى في"البيان في علوم القرآن" والزوينى في ايضاحه، والسكاكى في "مفتاح العلوم" على الرغم من أنهم لم يتحركوا في اتجاه النص بوصفه بنية مركبة متنامية تتجاوز حدود الجملة إلى المقطع إلى النص، ومما ساعد على هذا الالتزام طبيعة الإبداع الذي كان يستجيب للتوصيل الشفاهى وما يفرضه من آليات قرائية.

١- الشفاهية والكتابية:

بدأت علاقة التواصل بين الفن محددا في الإبداع الشعري والمتلقي عبر الإرسال الصوتي فقط، حيث اعتمد الشاعر العربي القديم على حساسية الأذن بالاعتماد على الراوية في حفظ ما يقول من قصائد أو الاستماع إليه في الأسواق التي كانت تضرب له ولهذا كان الشاعر العربي القديم "يخلق نصه الشعري من زحمة الحياة في ابسط ممارستها. وكانت الخصوصية الشفوية الإبداعية للقصيدة الشعرية الجاهلية تتوافق مع قدرات المتلقي حيث تماثلت البني الشعرية مع البني الذهنية لفئات المجتمع الجاهلي"[٣٧]، ومن هنا ضاقت المسافة بين الإبداع في تجليه السمعي وبين التلقي الذي يحاول الاقتراب منه في حال من اليقظة والتركيز، لأن الشفوية تحتاج إلى تنبه لأنها تتسم بالحركة، وقد انتشرت مع معطيات الحياة في النص الشعري، وأصبح الشاعر يمارس حضورا تكوينيا خاصا عبر مفاهيم ما للذات والعالم، وعبر رؤى تحكمها العلاقات الإنسانية البسيطة وتسيطر عليها المفاهيم القبلية "ومن ثم تناسل النص الشعري في البينة الجاهلية، وشاع لأن المتلقي – أنذاك – وجد فيه مفردات حياته وقضاياه، فحقق له النص الشعري لذة وانفعالا زادهما الإلقاء الشفوي بل التمثيلي، وأصبح النص الشعري فضاء منشودا – بفعل التلقي الشفوي – بين المخيلة وفعل التذكر الطللي"[٣٨].

فرضت الشفاهية على النص حركة محددة بوصفه نصا صوتيا، يمارس فيه الناص التركيز على بنية المفردة الإيقاعية

فجاءت مسجوعة أو متجانسة وكذلك الجملة أتت قصيرة موقعه شاع فيها اللزمات التعبيرية، انطلاقا إلى النص الذي يتشكل عبر بنيات تتكرر بعينها، ومتعارضة، سهلة متداولة، تساعد الذاكرة على التقاطها وحفظها، فهي الإشارة التي تختزل دلالة متبادلة بين المتكلم والسامع، لذا يميل التفكير المطول والأساس الشفاهي حتى عندما لا يكون في شكل شعري إلى أن يكون ايقاعيا بشكل ملحوظ، لأن الإيقاع حتى من الناحية الفسيولوجية يساعد على التذكر"(٣٩). وإذا كانت هناك علاقة بين التعبير الشفاهي من جهة والتذكر من جهة أخرى فإن هناك علاقة بين الأنماط الإيقاعية وعملية التنفس والإشارة بالجسم من ناحية والتناسب التناني للجسم من ناحية أخرى(٤٠)، فاعتنى الشعراء بهذه الخاصية الموسيقية إلى حد التطريب والغناء كما يؤكد حسان بن ثابت بقوله:

تغن في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

وقد تفنن بعضهم في أداء الشعر والتغني به مثل المهلهل الذي كان مغرما بغناء الشعر حتى أن اسمه "هلهل" أي غنى، ومن:

طفلة ما ابنة المحلل بيضا ء لعوب لذيذة في العناق

ولما ارتبط الشعر بالغناء ارتبط كذلك بالقيان كي يصنعن المتعة والبهجة وهن يتغنين بالشعر ويضربن بالدفوف "فالشعر الجاهلي شعر شفوي، نشأ في وسط غنائي فكان من أجل الغناء والدليل على ذلك استعمال الشعراء للعصا كي يستعملها منشد المها بارانا الهندية والمغنون والمتجولون في أواسط أوربة في القرون

الوسطي[٤١].كما أن الصوت على الرغم من خاصيته التي تساعد على التذكر فإنه مرتبط بالزوال والفناء على اعتبار أنه ذو علاقة وطيدة وخاصة مع الزمن "تختلف عن تلك التي للحقول الأخرى في سجل الإحساسات الإنسانية، ذلك أن الصوت لا يوجد إلا عندما يكون في طريقة إلى انعدام الوجود، إنه ببساطة ليس قابلا للعطب فحسب بل أنه سريع الزوال بشكل جوهري، ويتم الإحساس به بهذه الصفة عينها"[٤٢].

حرص الشعراء القدامى على خاصية الإيقاع حرصا كبيرا لإحداث المتعة والنشوة وتتابع التلقي على اعتبار أن الإيقاع هو ما يفرق الشعر عن النثر كما قال أحد النقاد القدماء بأن الشعر "هو الكلام الموزون المقفى"[٤]. هذا التعريف الذي يحمل مفهوما مبكرا للشعر يقرر حاجة العربي إلى إشباع حاجته النفسية والشعورية وخلق أجواء موسيقية ممتدة إلى الأفق، تتسم بالسيمترية والاستقرار في اتجاه لا نهائي خلقتها طبيعة البيئة الصحراوية الصارمة الشاسعة.

لقد عرفت الذات سكنها عند العربي القديم فاستقرت فيه، ومارست حركتها في حجمه، وقارب النقاد القدامى بين البيت من الشعر والبيت السكن كما يشير ابن رشيق بقوله:"والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كما الموازين والأمثلة للأبنية، أو

كالأراضي والأوتار للأخبية، فأما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لا غنى عنها"[٤٣].

وقد ساعد الاتكاء على البيت الشعري بوصفه وحدة نصية مستقلة على إنجاح الاتصال الشفاهى وتعميق أواصر الارتباط بين المرسل الشاعر والمتلقي فاعتنى النقاد القدامى بوحدة البيت وأقروه وكثر الحديث عنه، كأن يكون البيت مكتفيا بنفسه، تلعب القافية دور المحددات الجزئية، فهي التي تفصل كل بيت عن الأخر وتجعله مستقلا بنفسه يؤدى معنى ف" لا خير في بيت غير مسكون- كما يقول ابن رشيق"[٤٤].

كما انشغل البلاغيون بالتقديم والتأخير والحذف والالتفات، وكثر الحديث عن الاستعارة والتشبيه، كل هذه المعطيات الجزئية التي ارتبطت بالبيت الشعري ساعدت على استمرار التواصل الشفاهى سواء أكان من جانب الشاعر والراوية أم من جانب المتلقي. كما "ساهمت الطبيعة الإنشادية الشفوية على إرساء القيم الجمالية للقصيدة العربية، ومن ث م كانت المحاولات لتحرير القصيدة العربية – لاسيما المعلقات العربية – مرتبطة بالإلقاء الشفوي أيضا، حيث تساوت الصدور والإعجاز، واحتفظت بمسافة النفس بينهما، فهي محاكاة مباشرة للإنشاء الشفوي[٤٥].

ولأن زمن الشفاهية قصير وأفقي فقد فرض على الشاعر حيزا مكانيا: مارس فيه حضوره الجمالي، فكانت الجملة أساس انشغاله، تفنن في أدائها، فلا عجب إذن "أن تكون ثقافة الأذن ثقافة

السمع والمحافظة إنها ثقافة الوثوقية والتقليد؛ ثقافة ترضخ للصوت – المنبع –، ولا تبتعد عنه بما يكفي كي تعمل فيه "فكرها" ثقافة الأذن هي على الدوام ثقافة سلطة: كل سمع طاعة"(٤٦).

وتتميز اللغة الشفاهية أو السمعية النطقية بعلاقات مميزة عن اللغة المكتوبة:

١- إنها لغة تشتمل على عناصر حوارية ظاهرة تدل على الاحتكاك والاتصال بين المتكلمين، وتدل كذلك على تغير هؤلاء المتكلمين، وتناولهم، نحو: المحادثة.

٢- أنها لغة تميل عادة إلى استخدام جمل غير محكمة النظم.

٣- يشيع في اللغة المنطوقة استخدام الأدوات المؤكدة التي تدل على التفاعل اللغوي المباشر ورد الفعل التلقائي.

٤- العطف في اللغة المنطوقة بين جمل قصيرة وثانوية أكثر شيوعا منه في الأشكال الأخرى(٤٧).

وقد فرضت الشفاهية شكلا معينا لنظم القصيدة الشعرية العربية فجاءت على الشكل التقليدي القائم على وحدة البيت ووحدة التفعيلة ووحدة القافية واستقر هذا النسق المكون من شقين متساويين في عدد التفاعيل، واستمر زمنا طويلا "فمن الطبيعي إذن أن يأتي هذا الشكل التحريري الأول صورة مباشرة ومحاكية للإنشاد الشفوي، فالصدر يقرأ دفعة واحدة، ثم مساحة بيضاء للتنفس هي مساحة تزيد من إحياء التناسق النغمي لاسيما بعد أن يحتجز مساحة صوتية مماثلة لمساحة الصدر، ولذلك فالتحرير الأول للقصيدة على هذا النمو لم يتبعه تغيير

إشاري أو مهاري وإنما جاء تطبيقا مباشرا لصدى الصوت الإشاري"[48].

أما الكتابة فتجعل الكلمات تظهر مشابهة للأشياء لا نفكر بها من حيث هي علامات برينة تشير إلى كلمات يقرأها من يفهم تلك العلامات، كما أن اللغة المكتوبة لغة باقية على عكس اللغة الشفاهية أو المنطوقة فهي زائلة، في الوقت نفسه تستطيع اللغة المكتوبة أن تتحرك وتنتقل عبر مسافات بعيدة على عكس اللغة المنطوقة.

ويرى والتر . ج. أونج أنه على الرغم من أن الكلمة المنطوقة وسط كل العوالم الرائعة التي تنتجها الكتابة، لا يزال لها حضور وحياة. ذلك أن كل النصوص المكتوبة مضطرة بطريقة ما مباشرة أو غير مباشرة إلى الارتباط بعالم الصوت، الموطن الطبيعي للغة كي تعطى معانيها، و"قراءة" النص تعنى تحويله إلى صوت جهوري كما تأتى الخاطرة مقطعا مقطعا في القراءة البطيئة أو اختزالا في القراءة السريعة الشائعة في الثقافات ذات التكنولوجيا العالية. فالكتابة لا تستغني عن الشفاهية[49].

وإذا كان المرسل الشفاهى لا يستطيع التحكم بمفرده في إنتاج الأنظمة التبليغية فإن الكاتب يستطيع أن ينظر فيما كتب، كما يمكن أن يتوقف بين كل كلمة وأخرى دون أن يخشى مقاطعة محدثه، وينال حقه في اختيار مفرداته[50].

٢- من البيت إلى القصيدة إلى النص/الكتابة:

لقد طالت فترة الإقامة في البيت الشعري القديم لأنه يمارس سلطته الذي استسلمت له ذواتنا زمنا طويلا بوصفه المقدس والنموذج الذي لا يجوز الاقتراب من جدرانه ذات الأساسات الضاربة في الأرض حتى أصبح سجنا تألفه الذات وتستأنس له، لقد كان فسيحا يحتويها ويحميها من الضياع لأنه كان حرا وكانت حركة الذات محدودة تسير في اتجاه واضح ممتد، ولكنه الآن أصبح غير ذلك، أصبح ضيقا والذات المبدعة إلى الفسيفساء والفن المعماري الجميل الذي ينتسب إلى البيت الجديد: يلم الضوضاء والسكون والصراخ والضحكات والأحلام "إن البيت الجديد هو مسكن لذات كاتبة جديدة لها مستلزماتها كما لها تاريخها الخاص بها، ليس بيتا لكل الأزمنة ولا لكل الذوات"(٥١).

ولكن الخروج من البيت القديم يحتاج إلى قدرات خاصة وقوة خارقة ومعرفة عميقة، يشير "أدونيس" إلى سطوة الماضي: "أعرف السلطان الذي يمارسه الماضي علينا. لكن أعرف أن هناك ماضيا وماضيا. الإنسان من جهة لا يقدر أن يتجاوز الماضي لكنه من جهة ثانية لا يكون حاضرا حيا مالم يتجاوزه. الإنسان الحي هو المتصل بماضيه المنفصل عنه في آن"(٥٢).

وحين أصيب البيت القديم بالعطب والتهدم كان طبيعيا أن يبحث الشعراء عن مسكن جديد لأن "المسكن القديم ضاق عن المعنى الجديد الذي يروم الشاعر الحديث "التعبير عنه" أو "خلقه". هو ذا

المسكن القديم معرض للهدم، وقد بحث الشاعر عن "القصيدة" ككل وكبناء يجدد السكن في عصر مختلف عن العصر القديم الذي كان البيت بمعنييه البدوي والحضري هو المكان الذي يهيئ للفضاءات إمكانية وجودها"[٥٣].

في ظل هذا التحول من الجزء إلى الكل على المستوى المعرفي والفلسفي كان لابد من التحول إلى الجمالي الكلي، فتحول الشعراء من سكنى البيت إلى الإقامة في فضاء القصيدة/ النص/الكتابة، القصيدة التي لا تعبر عن الخواطر العابرة أو الصور أو المعلومات ولكنها بناء متدامج الأجزاء، منظم تنظيما صارما.. فحديث التنظيم يوحى بالإرادة العاقلة، والحسلب الدقيق، والوعي اليقظ، وحديث التلوين والتمكين قبل ذلك يوحى بالعفوية والتلقانية، أحد القولين ينبع من جوار العقل، ويكاد أن يجعل من القصيدة عملا غانبا مقصودا لذاته، وثانيهما ينبع من جوار النفس أو الروح، ويكاد أن يجعل من القصيدة لعبا ممتعا مستغنيا بذاته عن الغاية[٥٤].

وقد حرص الشعراء المعاصرون على تخطى المفاهيم الجمالية القديمة الكائنة في الاطمئنان والسكون إلى التساؤل والحركة والتنوير، من الذات المغلقة إلى العالم المتشظى إلى الوحدة المتماسكة، الحية، ذات الشكل الخاص والرؤية الخاصة، ومن هنا كان حريا أن تتغير الرؤية وأدوات القراءة لهذا الشعر الجديد "الذي يتشكل في أفق وسيع وإدراكه كما يرى أدونيس: "يتطلب وعيا شعريا كبيرا، فهو يتناول معرفة الأجزاء في مادة القصيدة، وعلاقات هذه

الأجزاء بعضها ببعض وائتلافها فيما بينها، ووحدتها. ومن لا قدرة له على هذا الإدراك لا يقدر أن يفهم القصيدة الجديدة، ولا الأشكال الشعرية الجديدة"[٥٥].

ظلت الكتابية متأثرة بل حبيسة النظام الشفهي في الأداء الشعري العربي، حتى بعد انتشار التدوين وما تلاه من عصور بقيت الشعرية العربية تدور في فلك التكوين البنائى التقليدي القائم على الوحدات الجزئية التي تتشكل عبر القرون البائدة، وظل النقد حبيسا لذلك، فالقضايا التي تطرحها الوحدات التكوينية المستعملة في البيت أو البيتين أو الثلاثة حتى تغيرت المفاهيم والوعي الجمالي في العصر الحديث نتيجة الاحتكاك بالوعي النقدي الأوربي، فتحول النقد من نحو الجملة إلى نحو النص.

فالمفاهيم البلاغية أو النقدية ينتابها التصحيف، والتحريف والتغيير إذا حدث تغيير في البنية سواء أكانت معرفية أم تعبيرية خصوصا في الإبداع الذي ينتهك المثلي والنموذج، ويبحث عن نفسه في التجاوز والاختلاف مع بنى تعبيرية نموذجية مستقرة.

فالبنية النصية الشعرية المعاصرة تعتمد أساسا على الحركة، وتتأسس طبقا للمغامرة التي تتحرك بين الائتلاف والاختلاف، فالشاعر يفارق النمط التوصيلى إلى نمط جمالي، يمارسه وهو في حالة خاصة، تقوم فيها اللغة بدور التطهير، فيتسم النص بسمات خاصة في ظل حركته الدرامية، من أجل امتلاك وجود جمالي خلص، فإن "مجرد امتلاك بنية خاصة بإنتاج دلالة يعنى امتلاك

النص لسانيات خاصة به، وهذا الأمر يقوم بتوجيه عملية التلقي"(٥٦)، التي تؤكد أن شعرية الحداثة تنتج نصا مارقا، منحرفا عن النسق الاعتيادي بنسبة تسمه بالغرابة والغموض من جراء قطيعته مع اللسان القائم المحتمل، وهذا ما تشير إليه "جوليا كريستيفا" في تعريفها للنص الجديد بأنه: "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان. فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعني أن علاقته باللسان الذي يتموضع داخله هي علاقة إعادة توزيع: هادمة- بناءة"(٥٧).

يشكل النص الشعري الحداثي سياقا كليا من خلال علاقاته الإسنادية والتركيبية وطريقا لتجلي الجملة الدلالية الكبرى، حيث إن "النص كبنية دلالية هي جماع بنيات داخلية يتكون منها.. ويتم إنتاجه ضمن بنية نصية وعلاقة النص بهذه البنية النصية هي علاقة صراعية، أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم أو البناء"(٥٨).

ومن خلال علاقات الهدم والبناء ومدى حركتها بالنسبة للمعياري يحدث كسر لخاصية الانسجام والترابط والتماسك الذي يألفه القارئ في بنية النص الكلي، فتتموج الدلالة وتتعدد "ويتم التشويش من خلال نظام اللغة ذاتها، فمن خصائص اللغات الطبيعية أنها تشترط تنفيذها بقواعد ربط وقوانين إحالة تجعل من تماسك "الكلام" وانسجامه أداء لدلالاته التي لا يتفاضل جزء منه عن أخر في أدائها، وعلى النقيض تماما تتجلى حداثة الشعر، فتتفاضل أجزاء

"العمل"، حسب ما يراد له أن يدل عليه دون أن نعدم قواعد الربط وقوانينها"[٥٩].

لقد استثمر نص الحداثة الشعرية القطيعة والخصام مع سلطة اللغة إلى أبعد حد، وبهذا يكون الشعر في ظل تجريب الحداثة هو "المؤسسة النقيض التي تشيد بناءاتها في فضاء الحرية، مستقلة عن ضوضاء السلطة وأنساق الأيديولوجية ودعاوى جماليات النظام، حيث تسترد اللغة اعتبارها وفاعليتها المؤسسة للواقع في مواجهة وظيفية اللغات الأخرى ومرجعيتها إلى الواقع، مملكته – أي اللغة الشعرية – هذا السحر البداني والنكهة الأسطورية زمن كانت اللغة تتمتع بقوة الفعل"[٦٠].

والمبدع المعاصر ينتج سياقا خاصا به عندما "يقوم بعمليتين متكاملتين: في الأولى يجرى اختيارا في مفردات مخزونه اللغوي، وفى الثانية يجرى عملية تنظيم لما تم اختياره بحيث يتلاءم هذا التنظيم مع النسق الذي يدور فيه الكلام"[٦١].

وإذا اعتبرنا أن السياق مسار نصي لوجدنا أكثر من سياق يشكل العمل الإبداعي، وأن تداخل هذه السياقات في أنظمة واحدة يخلق سياقا كليا، وبالتالي تندمج فيه كل السياقات الفرعية ليس على مستوى التأويل الذي يقبل تعددية غير محددة، ولكن على مستوى ما فرضه النظام الكتابي على القارئ من تعدد في تركيب النص وتراتبيته وقرائيته بسبب هذا النظام وكأننا أمام أكثر من سياق يمثل صيرورة دلالية ما، هذه الصيرورة نتجت عن وجود بنيات نصية

متحولـة ومختلفـة، تجعلنـا نتبنـى مـصطلح الالتفـات"، وندخلـه مجـال التـداول النقـدي، وننقلـه مـن حقـل مجـال اشـتغاله الجملـة فـي الـدرس البلاغي إلى حقل آخر محل اشتغاله النص أو الخطـاب – فـي دراستنا هذه - سيصبح "الالتفات النصي والبصري" ومفهومهما تغيير مسار السياقات البنائيـة للنص أو عدول مـن هيئـة بنائيـة مكتملـة إلـى هيئـة بنائية أخرى، تعمل على جدل العلاقة بين نصوص عدة، أو مـا يحدث فـي النص مـن انتقـالات أو تبدلات وتحـولات فـي مـستوى البنيـة مـن خـلال التـداخل النـصي والتكـرار، والمـزج الإيقـاعي، والارتـداد المشهدى، وامتزاج اللغات الأخرى واللهجـة العاميـة وذلك رغبـة فـي إيجـاد نـص مفتـوح متعـدد الدلالـة يتـسم بـالعمق والثـراء والدراميـة البنائية.

وتطـرح الدراسـة سـؤالا: لمـاذا لـم تعـرف البلاغـة القديمـة مصطلح "الالتفات النصي أو البصري "؟

الإجابة: لمـا كانـت الجملـة هـي وحدة الخطـاب انصبت رؤى البلاغيين عليها بوصفها أساس البنية التي تقوم على الشفاهية، وارتبط الالتفـات البلاغـي بهـا ولهذا لـم يكـن مـن الممكـن أن تعـرف البلاغـة القديمة مصطلح الالتفات النصي أو البصري معالجتهما إذ كان السائد من سبل التلقي شفاهيا، فالشعر القديم كان قائما على علاقة مختلفة من حيث الإنتاج والتلقي، وقضية الإعلام تتشكل عبر كل ما هو خارج الكلمة.ومن الدوافع التـي كانـت وراء تبنـى الدراسـة مصطلح الالتفات النصي والبصري:

أولا: اعتقادنا بأن البلاغة كانت فنا لتشكيل الخطاب، ثم تطورت حركتها لتستوعب التعبير اللساني كله، واستطاعت في الوقت نفسه بالاشتراك مع الفنون الشعرية أن تستوعب الأدب كمادة، هذا الذي يقوم أساسا على المخالفة سواء أكانت في الاستخدام أم في علاقة الدال بالمدلول أم في التركيب والتشكيل، هذه المخالفة تحدث التفاتا.

ثانيا: اختلاف أليات الكتابة التجريبية خصوصا في الشعر تحتم البحث عن أليات قرانية جديدة تستوعب هذا الخطاب المتوتر العميق، الذي يولى اهتماما كبيرا بالتشكيل خصوصا البصري ويدرك في الوقت نفسه جدل العلاقات النصية التي تولى اهتماما بالعلاقة ودلالتها.

ثالثا: كان الالتفات البلاغي/الجملة قارا في القصد المعنوي الذي تطرحه حركة الجملة، ولكن الالتفات النصي أو البصري خرج على هذه المساحة المعنوية واعتنق حركة الشكل ايمانا بأن الشكل في حد ذاته معنى، كما أن الفصل بينهما عملية تعسفية.

رابعا: كل انحراف عن المثالي أو المعياري في بنيته يحقق التفاتا نصيا وبصريا، هذا الالتفات يحدث لذة نصية، كما يقول بارت: "إن لذة النص لا تتخذ بالضرورة من النمط المنتصر ولا من النمط البطولي، ولا من النمط العضلي نموذجا لها، فهي في غير حاجة أن تتقوس استعدادا للقتال. فلذتي تستطيع أن تجعل من الشكل انحرافا"(٦٢).

خامسا: أعانني تعدد المفهوم البلاغي القديم للالتفات ودلالته اللغوية على صك هذا المصطلح لنؤكد أن المصطلحات البلاغية قابلة للتداول النقدي الجديد، وقادرة على احتواء النصوص الجديدة، فكان الالتفات النصي والبصري ملاذا مرحليا، لجأت إليه كمقاربة أولى لتوضيح ما يطلق عليه بعض النقاد المحدثين بـ "التجريب البنائى" هكذا كان الالتفات النصي والبصري مصطلحا إجرانيا في المفهوم قبل اختباره، نرغب به تحديدا أكثر من مركز نصي كتابي في السياق ذاته.

النص والقارئ/ القارئ والنص

خضع النص لتعريفات متعددة وتداخل في مفهومه مع الخطاب، فالبعض يستخدمهما منفردين، والبعض الآخر يستخدمهما بمعنى واحد، وهذا ناتج عن اتساع حقل الدراسات اللسانية وتطورها وجدلية العلاقة بين اللغة والكلام.

وكثير من الباحثين يعرفه مكتفيا بالتحديدات اللغوية المباشرة، غير أن البحوث البنيوية والسيمولوجية الحديثة لا تكتفي بهذه التحديدات اللغوية المباشرة، لأنها تقتصر على مراعاة مستوى واحد للخطاب هو السطح اللغوي بكينونته الدلالية[٦٣].

فالنص في أبسط صوره يتشكل عبر كل متتالية من الجمل كما يذهب "هاليداى" شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات، تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جمل لاحقة. أو بين عنصر وبين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة"[٦٤] غير أن النص الذي يتكون من جمل لابد أن يختلف عنها نوعيا على اعتبار أن "النص وحدة دلالية، وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص"[٦٥]، فهو يستطيع التطابق مع الجملة مثلما يستطيع التطابق مع كتاب كامل، في الوقت الذي يحتوى فيه النص على معطيات لغوية ووسائل تخلق نصيته، فـ "النص بناء نصي مما يميزه عما لا يمثل نصا... نحصل على هذه الحبكة عن طريق علاقة الترابط"[٦٦].

تقول جوليا كرستيفا: معرفة النص بأنه "جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة"(٦٧). غير أن النص في الوقت نفسه ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو غيرها، إنه يشمل كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين طبقاته الدلالية الحاضرة داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية، وهذا يعنى أنه ممارسة مركبة تتطلب الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصي الذي يمارس لعبة داخلها بواسطة اللسان"(٦٨).

والنص الأدبي ليس تراكما تكوينيا فحسب يخضع في وجوده لمسافة النمطي أو المعياري للغة، بل إنه يحقق وجوده بانتهاك هذه المساحة منحرفا عنها ليحقق أفاقا قرانية مفتوحة، محققا غاية جمالية تهدف إلى تعدد دلالي، معتمدا في وجوده على الترابط والتماسك، فالجمل وأشكال القول الأخرى يتماسك بعضها مع البعض الأخر دلاليا من خلال المعلومات التي يقدمها النص بحيث لا يجد المستمع أو القارئ فراغا أو ثغرة عند توصيل المعلومات(٦٩).

ويفرق الدكتور صلاح فضل بين النص اللغوي والنص الأدبي حيث يرى أنه "إذا كان النص اللغوي يتحدد بأنه إنتاج مباشر لعملية الكلام، ويتشكل في جملة من الدوال والملولات فإن اللغة الأدبية التي تتمتع بوضع فردى خاص من الوجهة السيمولوجية يجعل النص الأدبي لا يمكن اعتباره مجرد ممارسة متعينة للنص اللغوي بل

هو رسالة ناجمة عن نظام يحدد من المفاهيم والشفرات. وبالفعل فإننا بدون أن ننسى المستوى التعبيري للغة الأدبية – الذي يعتمد عل الشفرة اللغوية – لابد أن نبرز في النص الأدبي الخواص الناجمة عن توافق جملة عمليات التشفير، وعلاقتها الجدلية وتراتبها البنيوى"(٧٠).

لقد تغيرت حركة العالم فتغيرت رؤيته عند المبدع الجديد واختلفت قراءته للأشياء، وتباينت حركته الوجدانية، مما استدعى اختلافا في نمط التعبير وسرعته، وأصبح النص متنوجا، متموجا، معقدا، متشابكا، يشبه العالم الذي يلفه الغموض والتوتر والانهيار في كثير من معطياته، فأصبح "لا يمنح معناه بسهولة ولا يهب نفسه في يسر، بل لا تستنفد معانيه تفاسير عدة، وهو متمثل في كل تفسير، غير أنه غير متضمن فيه بدرجة تحول دون إعادة القراءة(٧١). يحمل النص من خلال جمالياته الخاصة وانحرافاته التي تتحكم في إثارة الدهشة كينونة تخلق نصين لكل منهما فاعلية في الشعور الإنساني من خلال نص اللذة ونص المتعة كما يسميها رولان بارت، موضحا كلا منهما، فنص اللذة "هو الذي يرضى، فيملأ، فيهب الغبطة، إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة أما نص المتعة: فهو الذي يجعل من الضياع حالة وهو الذي يحيل الراحة رهقا، فينسف بذلك الأسس التاريخية، والثقافية، والنفسية للقارئ نسفا، ثم يأتي إلى قوة أدواته، وقيمه، وذكرياته، فيجعلها هباء منثورا. وأنه ليظل كذلك، حتى تصبح علاقتنا باللغة أزمة"(٧٢). والنص الذي تتبناه الدراسة نص تجريبي يستثمر فيه

الناص كل طاقته اللغوية والأيقونية التي تفجر في وعى القارئ إمكانات تأويلية مستمرة، تكشف عن جدلية بين الإبداع والعالم الذي يتداعى أو يتدفق أحيانا في وعى المبدع والقارئ في آن، ومن هنا يصبح النص مفتوحا، يقبل التعدد والتأويل والاتفاق والاختلاف في أن "ينتجه القارئ في عملية مشاركة لا – مجرد استهلاك، هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعنى اندماجهما في عملية دلالية واحدة فممارسة القراءة إسهام في التأليف"(٧٣).

يصبح النص محنطا خاليا من الإدهاش، معزولا مغلقا، لا تتفجر فيه ينابيع النشوة، ولا تنبعث منه رائحة الوجود الخصب، يصبح كتلة صلبة مستقلة إذا لم يلتحم به القارئ، "فإذا تفاعل القارئ معه فإنه يتحقق في واقع مخالف للواقع السابق، وتركز عملية القراءة على معالجة كيفيات التحول المختلفة، ومن ثم فإنها تتحرك على مستويات مختلفة من الواقع: واقع الحياة، واقع النص، وواقع القارئ ثم أخيرا واقع جديد لا يتكون إلا من خلال التلاحم الشديد بين النص والقارئ"(٧٤).

لقد أصبح القارئ في ظل نظرية (القارئ والنص) مسئولا عن وجود النص وتحديد ماهيته وحركته لأن دوره مختلف عن دور القارئ الكلاسيكي – المستهلك، الذي يشارك في إغلاق النص وقتله، وتسير العلاقة بينهما في اتجاه واحد من النص إلى القارئ فقط – إلى القارئ المنتج الذي يقترح العناصر الغائبة عن النص "لكي يحقق بها للنص وجودا طبيعيا أو قيمة مفهومة والنص يعتمد على هذه الفاعلية

اعتمادا كاملا وبدونها يضيع النص"[٧٥]. فالعلاقة بينما علاقة تبادلية "تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص وبذلك يصح القول بأن النص قد أثر في القارئ وتأثر به على حد سواء"[٧٦]. هذه الثنائية المتداخلة التي تفضي إلى الاكتمال أو محاولة الاكتمال إذا أردنا الدقة بين النص والقارئ يشير إليها "عبد الله الغذامي" بقوله: "القارئ حينما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه، وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حينما أبدع نصه. ومن هنا تتوزع الدلالة وتتضاف، ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ"[٧٧]، فالقارئ حين يواجه العلاقات والرموز المختلفة في نص ما فإنه يحاول أن يقيم علاقات بينها تحدث تماسا على نشاطها.

لقد أولى النقد اهتماما كبيرا بالقارئ وثقافته ووعيه ودوره في العملية الإبداعية مثلما اهتم من قبل بالنص ومستويات بنائه وطرق تشكيله، فالنقاد العرب القدماء أشاروا إلى "مراعاة مقتضى الحال"، وأثر القارئ في استخراج المعاني ودلالات النصوص خصوصا عند الجرجاني. أما المحدثون فقد وسعوا في ظل نظريات التلقي من هذا الدور خصوصا مناهج ما بعد البنيوية التي أولت اهتماما بالغا بفاعلية القارئ ودوره الإيجابي في إعادة تشكيل النص، ومن هنا تأتي الإنتاجية، وتدور دوائر إعادة التوزيع ويبزغ النص عندما يباشر

المدون أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدال[٧٨]، هذه المداعبة تتوقف على وعي القارئ أو الوضع الاجتماعي والثقافي العام له وموقفه من جماليات اللحظة الراهنة، وما يتبناه النص من معطيات جمالية تتواصل وتتقاطع وتتجاوز وتنفصل أحيانا عن كل توقعات التلقي السائدة، ومن هنا تتمثل الدلالة الاجتماعية الضمنية – كما يرى ياوس – "في حقيقة أن أول استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختيار لقيمته الجمالية؛ مقارنا بالأعمال التي قرئت من قبل. والدلالة التاريخية الواضحة لهذا هي أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به وسينمى في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل وبهذه الطريقة سوف تتقرر الأهمية التاريخية للعمل، ويتم إيضاح قيمته الجمالية"[٧٩].

وفي ظل ديناميكية النص وتجاوزاته المستمرة وانحرافاته التي لا تهدأ يتضح العالم الذي يتجادل معه المبدع والداخل المتموج والمصطرع في نفسه، فهو يبحث عن آليات تفتق خلايا البوح عنده، تساعده في عملية التطهير المستمر من درن الواقع، وتحدث في نفسه متعة ولذة عميقتين. إنه البحث عن إطار خارجي يماثل توتره المشحون بالتساؤلات (ثياب جديدة) يسكن فيها مؤقتا ثم يمزقها حين تضيق عليه باحثا عن ثياب أخرى تلائم الجسد المتغير الذي لا يقنع إلا بالحركة، لذلك في ظل علاقة التداخل والتوحد بين النص والقارئ يولد القارئ الجديد الذي لا يقنع إلا بالحركة كذلك.

آليات الالتفات النصي

الالتفات عبر التناص

إذا كان النص الكلاسيكي نصا مغلقا على مستوى البنية والدلالة – فهو "أحادي البعد يغفو أمنا مطمئنا وقانعا إلى سلطه التراث الجمالي خصوصا، والثقافي والمعرفي عموما مؤمنا بجدارته بتوفير صفة الشعرية له"[٨٠] – فإن النص الحديث نص إشكالي، تراكمي، متجاوز، حركي، مفتوح على مستوى البنية والدلالة، معقد، يكتنفه الغموض، لأنه مثل الحياة المركبة، المتحركة، الغامضة، يباشر حركته بالقطيعة والرفض: القطيعة مع ذائقة التوقع، والقطيعة مع المعرفي والجمالي المعد سلفا، المحنط الذي فقد بكارته واطمئن للسكون.

نص الحداثة ممتد، يسعى إلى التعارف والتعانق، والتداخل والامتزاج موقنا أن وجوده مرتبط بهذه العلاقات، نص تفاعلي، إنتاجي، مغرم بالحوار والجدل والاستيعاب، هذه السمات القارة في النص الجديد ومعطياته البنائية جعلت القراءة الجديدة للنص أو نظريات التداخل النصي خصوصا ما بعد بنيوية تتجه إلى تفكيكه وتأويله على اعتبار أنه كائن جمعي، يسبح في بحر لا نهائي من النصوص، هذه الخصيصة البنائية للنص هي ما جعلت مصطلحات في مجال القراءة النصية تأخذ شريعة وجودها مثل: "التناص Intertext" أو "تداخل النصوص Intertexuality"

يؤكد الدارسون في مجال نظريات التداخل النصي أن "جوليا كريستيفا" أول من استخدام مصطلح التناص عبر مجلتي تيل كيل Tel Quell وكريتيك Critirque، ثم أعادت نشر أبحاثها في كتابين: الأول: "سيموطيقا Semiotike"، "ونص الرواية le Texte du Roma" بالإضافة إلى مقدمة الترجمة الفرنسية لكتاب "ميخائيل باختين" عن "دوستويفسكى".

ترى كريستيفا أن التناص بوصفه خاصية إنتاجية لنص يعيد توزيع اللغة عن طريق علاقته التوصيلية، فيصبح النص هو "امتصاص وتحويل لنص آخر "(٨١) و"كل خطاب يكون في علاقة تماثل تطابق أو انعكاس مع خطاب آخر يعتبر محتملا. المحتمل هو إذن الجمع بين خطابين مختلفين، ينعكس أحدهما على الآخر، الذي يكون له بمثابة المرآة"(٨٢).

إذن كل نص – عند كريستيفا – "خاضع منذ البداية لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالما ما" (٨٣).

أما ريفاتير M. Riffaterre فيرى أن هناك فرقا بين "التناص" و"التداخل النصى" فيقول: "إن التناص هو مجموعة النصوص التي تجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين، أما تداخل النصوص فهو ظاهرة توجه قراءة النص، ويمكن أن تحدد تأويله، وهو قراءة عمودية مناقضة للقراءة الخطية"(٨٤).

إذن القراءة النصية عند ريفاتير تستوجب مرحلتين – كما يشير اعترافه – إحداهما تعرف بالقراءة الخطية وفيها يتوقف القارئ عند مجموعة الانحرافات أو اللانحويات يتأملها ويفحصها ويكشف ما فيها. أما الثانية فهي القراءة العمودية وترتبط بتحديد النص وتأويله، حيث يعود فيها إلى ما قرأ سابقا محاولا إيجاد نموذج يطلق عليه ريفاتير "المولد/القصيدة".

ويفتح "مارك انجنيو" أفاق التناص حتى يستوعب كثيرا من المصطلحات، تتلاقى في الدلالة وأن اختلفت في اللفظ مثل: "إطار القراءة" و"نحو التعرف" و"مقطع" و"كولاج" و"مونتاج" و"تركيب" و"التحويل" و"القلب"، إن ما يظهر في هذا الاتجاه هو سلطة الامتصاص للمفاهيم وإعادة توزيعها ومركزيتها، وهى المتأتية من الانسجام والتلاقي في لحظة معينة[٨٥].

من خلال العرض السابق لمفهوم التناص تتضح العلاقة بينه وبين الالتفات النصي، وهى علاقة قائمة على التوازي والتساوي، فالتناص أهم أليات الالتفات النصي، وكل منهما يعتمد على انتهاك البني المغلقة الأحادية وتتجادل معه، يترك نسقا ويعتنق آخر، إنها حركة تبدل وتغير ونشوء. ويتجلى الالتفات النصي عبر ألية التناص في مستويات عدة:

أولا: المستوى الإفرادي:

التناص في هذا المستوى يتحقق عبر مفردة ما، اكتسبت شيوعا واستقرارا في ذاكرة الوعي الجمعي، وأصبحت هذه المفردة تختزل معرفة وترتبط بدلالة معينة، في الوقت نفسه تقوم هذه المفردة بعملية الالتفات، حيث ينصرف النص في لحظة الاصطدام بهذه المفردة عن جسده إلى جسد أخر/ النص الغائب الحاضر في أن/ النص الموازى "لقد صار كل منهما يستدعى الأخر بشكل فيه الكثير من الألية، ولم يكن ذلك لخصيصة داخلية في أي من الطرفين، وإنما لصيرورة الخطاب وتماسكه الذي ينتمي إليه أمثال تلك الكلمات فربط بين مكونيها ربطا وثيقا"(٨٦).

وهذا النمط من التناص أو الالتفات النصي عبر مفردة يحقق حركة في النص بشكل أوسع وأعمق إذ يطبع هذا التناص بسمة الحرية إذ لا تنتقى من الخطاب تركيبا بعينه وفقرة محددة بما قد يخل بالمحتوى الكلى من جهة أخرى ومن جهة ثالثة فإن التناص الحر يعمل على تهجين الشكل اللغوي لعناصر السياق الذي يرد فيه بهدف اختراق حاجز التابو الشعري.. أي انتهاك مواصفات المتلقي لما هو شعري وما ليس شعريا(٨٧) من خلال التهجين والانتهاك يمارس الالتفات حضورا فاعلا كما في قصيدة "أزل النار" لحسن طلب:

املأ رأسك في عرق السوس

وخبئ راسك في عنق القادوس

وضمد نفسك

بالعهن

وحدد حدسك

في نهر الأنوار

الوسواسة

أبو بحر النيران

الخناسة

كي تفنى في أبخرة

الطاسة أم في فصوص الياقوت[88].

يلتفت النص إلى الخطاب القرآني من خلال مفردة "العهن" ويمارس النصان حضورا جدليا بالمفردة تستدعي قوله تعالى: وَتَكُونُ﴿ ٱلْجِبَالُ كَٱلْعِهْنِ ٱلْمَنفُوشِ ﴾[89] ثم يلتفت النص إلى الخطاب القرآني في قوله ﴿ قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ ٱلنَّاسِ ۝ مَلِكِ ٱلنَّاسِ ۝ إِلَـٰهِ ٱلنَّاسِ ۝ مِن شَرِّ ٱلْوَسْوَاسِ ٱلْخَنَّاسِ ﴾[90] من خلال مفردتي الوسواسة، الخناسة.

هذه الخاصية الالتفاتية تحقق نشوة في التلقي والتواصل عبر مفردات لها سمت التعالي والخصوصية والقداسة، وتتحرك في أفق دلالي يضفي على القصيدة تعددا دلاليا.

أما الالتفات النصي عبر التناص عن طريق المفردة الواحدة من الخطاب الشعري القديم أو الحديث فإنه لا يتحقق عبر هذه الخاصية لأن الخطاب الشعري يتسم بعمومية المعجم، والمفردة ليست حكرا على أحد بعينه، في الوقت نفسه تخضع هذه المفردة لقانون

الصيرورة والتطور على اعتبار أن اللغة كائن حي يعبر عن رغبات الإنسان المرتبط بواقعه الإنساني والتاريخي واللغوي، غير أن هذه المفردات تتخلى عن خصوصيتها في العملية الشعرية، يفرغها الشاعر من دلالتها التداولية ويشحنها بطاقته الخاصة، "هكذا تصبح اللغة في الكتابة خارجة على كل نسخ للواقع وخارجة على كل التصنيفات التي ساقتها البلاغة و(عائلتها) وأخضعت لها النصوص دون تمييز وخارجة على الفعل في اللغة والواقع"[91] ويخضعها لقانونه التركيبي الإبداعي الجديد، وقد أوغل الشعر الجديد في هذه الخاصية وعمل على مفارقة الدلالة السابقة مفارقة تامة، بحيث تكتسب هذه المفردات دلالة جديدة في بنائها الجديد القائم على اتساع المسافة بين الدوال والمدلولات من المفردات التي لا تحقق تناصا في مجال التضمين الشعري لا السهل الممتنع مما يضفي خاصية الغموض التي لا يتقبلها التلقي البسيط/السلبي.

ومن هنا يتأكد أن "مع الشعر المعاصر تتحول اللغة شيئا فشيئا إلى حقل للتأمل، ويتصاعد فعل الدوال في بناء النص في البدء، ومع الشعر الحر تلحظ نزوع الشعراء نحو البحث عن لغة تعتمد معجم الحياة اليومية المعيشة"[92]. وهي المفردات بدلالة أسماء الأعلام سواء أكانت أشخاصا أو أماكن، لأنها تحمل دلالة ثابتة، بالألفاظ في حد ذاتها لا تؤدي معنى، غير أنها تكتسب وجودها بالقرائن في الإسناد أو العلاقات و"تغيير اللغة هو إعادة تشكيل لهذه القرائن والعلاقات بين الكلمات حتى تخرج اللغة من سكونيتها"[93].

الالتفات النصي في هذا السياق يقود إلى دلالتين متداخلتين تضيفان على النص تماسكا وانفتاحا في أن عبر إيماءة خاطفة وعميقة في آن كذلك، فالحدث اللساني "هو تركيب عمليتين متواليتين في الزمن متطابقتين في الوظيفة وهما: اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها.. فإذا الأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين، أي تطابق لجدول الاختبار على جدول التوزيع"[٩٤]، فالكلمة تؤدى دورا كبيرا في عملية القراءة؛ لما تحققه من التفات متحرك، وما تمثله من أهمية في تشكيل حركة الأسلوب، وما تضفيه من أبعاد وتفجره طاقة التأويل، وما تكشف عنه من مساحات معرفية وقيم جمالية" إذ الكلمة حاملة لقيم أسلوبية معينة في نص محدد، وداخله بهذه القيم في نص جديد، بانية لدلالة مغايرة لنصها الأصلي"[٩٥].

ثانيا: الالتفات النصي عبر التناص التركيبي:

يتجلى الالتفات النصي في هذا النمط بصورة واضحة عبر الانتقال من النص الإبداعي إلى النص المستدعى، يمارس فيها الأول جدلا وحوارا وتساؤلا مع الثاني في علاقة تعتمد على التواتر والتوالد، فيصبح القارئ أمام نصين في نص واحد متحرك، ينتقل من حالة إلى أخرى مما يكسر رتاج الانغلاق في البنية والدلالة، فعندما يلتفت النص إلى خطاب ديني يسمى اقتباسا وعندما يلتفت إلى خطاب شعري يسمى تضمينا وله في الحالتين مستويات عدة أهمها:

الالتفات النصي عبر التناص التام:

يواجه القارئ في هذا النمط نصا متحركا، يلتفت يمينا ويسارا، يواجه نصا مركبا، يستدعي فيه الشاعر الخطاب القرآني بتمام عباراته دون تحريف أو تفكيك، ليبقى نصا متعاليا، يذهب إليه النص الشعري ليحاوره ويتجادل معه ويستمد منه قدرة جديدة على الحركة والتغيير على اكتساب الطاقة التي تفتح شهية التأويل والتأمل فيبنى النص الشعري من خلال تمازجه للنص المستدعى ومناوشته وسكناهما معا في رداء واحد.

يأتي النص المستدعى في بداية القصيدة استهلالا، فيلتفت إليه النص ليستمد منه الحركة والنشاط والنمو الامتدادي والرأسي في آن كما في قصيدة (الموت بينهما) لصلاح عبد الصبور:

"صوت عظيم"

والضحى

والليل إذا سجى

ما ودعك ربك، وما قلى،

وللآخرة خير لك من الأولى

ولسوف يعطيك ربك فترضى..

"صوت واهن"

أين؟

أين عطائي يا رب الكون

ها انذا أتعثر بين البابين

ها انذا أسقط في المابين

قربت، فأعطيت

حتى بللت الشفتين بماء التسيم،

وأنبت الريحان على الكتفين

ثم منعت:

فنا وقد الجفوة في القلب، يا حرق العينين

في مللى أتقلب يا ربى،

أتلقى كل صباح خنجر ضجري في صدري مسموم

الحدين

... ...

"صوت عظيم"

وعلم آدم الأسماء كلها

ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني

بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين

قالوا سبحانك

لا علم لنا إلا ما علمتنا

إنك أنت العليم الحكيم

قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم ...

"صوت واهن"

لا..لا

لا اجرؤ يا رباه

وكيف أسمى الأسماء؟

هل تكرهني يا ربى، حتى تنفخ في قصبة جسمي الناحل...

ما صنت زمانا من أسماء

اصرف عنى تكليفك يا فياض الآلاء

... ...

"صوت عظيم"

قال فاخرج منها فإنك رجيم

قال فاخرج منها فإنك رجيم

"صوت واهن"

دثرني.. دثرني!

زملني.. زملني!

وخذني بين نهديك وضمني،(٩٦).

البنية النصية التي شكلت قصيدة عبد الصبور تكسر أفق الغنائية أمام تحولات الموضوع/ المعنى وتعدد الأصوات، فأصبح الالتفات قائما على تحولات النصوص: النص الديني/ الضيف، أو النص المتعالي والنص الشعري المضيف وفى هذا التحول البنائى يتحرك النص نحو كلية متحولة دلاليا، يفتح النص من خلالها اتجاها للتوالدية، فيصبح نصا متشعبا إيقاعيا وتركيبيا ودلاليا، فصوت عظيم يمارس حضورا متعاليا منذ العنوان وامتدادا إلى جسد النص المقدس، الذي يفتح أفقا قرآنيا، فيحدد القارئ الدلالة المتموضعة في النص

الديني/ محمد، ثم يلتفت النص إلى سياقه الشعري عبر "صوت واهن" ويحدث تماسا بين الخطابين وتداخلا دلاليا فيلتفت القارئ إلى دلالة أخرى: محمد، فيتماهى النبي والشاعر عبر بنية الالتفات النصي التي يقودها التناص، هذا التمازج الجدلي في طريقة البناء المتحول عبر سياقات متغيرة تنتج نسقا عميقا يتسم بالحركة والغموض الجميل الذي لا يفضي إلى غوغانية لغوية أو دخول في نفق معتم، بل تخلق مناخا دراميا متداخلا يفتح قدرات الذات على المقدس والاعتيادي.

ومن أنماط الالتفات التناصي التركيبي تحولات النص القرآني في النص الشعري عبر خاصية التفكيك والتحريف، وفي هذا النمط تكون فكرة التلاقح والتزاوج أكثر فاعلية، لأن الشاعر يتخلص من سلطة النص التام المستدعى الذي يفرض حركة يكون أمامها الشاعر محددا بالاتجاهات لكن الحرية تجعل البدائل اللغوية أكثر اتساعا، فالشاعر يجعل اللغة تمارس عملية معقدة، تسعى إلى أن تزيح الموضوع عن بؤرته، وتنسج من خلاله شبكة معقدة من العلاقات.

ويلتفت النص الشعري الجديد إلى النص الشعري القديم أو المعاصر له ليحدث معه تماسا، لما يشكله الخطاب الشعري المتناص معه من دلالة ما، تفجر في نفس الشاعر المعاصر انجذابا إليه، ليكسر أحادية صورته ويمتزج بالآخر، ويتوحد معه، يتجادل معه رغبة في قراءة العالم من زوايا متعددة وبأنساق متغيرة، تتلاءم مع طبيعة الوجود الذي يكتنفه، فالتناص بين الأعمال الشعرية، تضمين له خصوصيته خصوصا وإن ما يتم التناص معه له بنية جمالية، تمتلك

شكلا فنيا، يجعل الناتج الدلالي غير منته، بل يتمتع بطبيعة إنتاجية تتجدد مع كل قراءة لذلك الشكل (٩٧).

عندما يلتفت النص إلى شكل شعري آخر يجعلنا نقرأ نصين في نص واحد، ونصا واحدا في نصين في آن، فهو يقوم بعملية نفى واثبات وإزالة وانتهاك، كما يقوم الالتفات في هذا النسق بدور التماسك والشظى في اللحظة نفسها.

ويحدث الالتفات النصي عبر التضمين التام والمفكك المحرف، كما تختلف صوره وطرق تجليه، فأحيانا يأتي استهلالا، فيلتفت النص الشعري إلى نص آخر يبدأ من خلال حركته الدلالية، فينجذب إليه ويتحاور معه، فيصبح جزءا منه بعد أن يتصل وينفصل بمرجعه منتسبا إلى ذاته وإلى النص المضيف، فينبني النص من حركة نصين يتجهان في أفق متعرج. ففي قصيدة "رثاء" يستخدم وليد منير في بداية القصيدة بيتا لـ "عروة بن حزام" وشطرا لـ "مالارميه" على سبيل الاستهلال:

رثاء

وإني لتعروني لذكراك هزة

لها بين جلدي والعظام دبيب - عــروة بن حزام -

كل روح هي نغم علينا أن نعيده. مالارميـــه

-

في الممشى

عيناى توغلتا

وخطاي ازدادت لوعتّها

وانفرطت من جغرافيات التعب المفتوحة

كان فضاء يكتنف الأطراف الشتى عبر حدود الشوف

وكان الظل وحيدا

... ، ... ، ...

ثمة ذكرى شجرة

لم أبصر في منعطف الأحجار سواها لما قبلت الأنثى

وفتحت لها زنزانة نفسي ذات مساء

يهرب من كفى الآن إلى رائحة الزنبق

ثمة ذكرى شجرة

كانت تتخللنى حين أضم أناملها

في ركن مهجور

فيفيض حنان أناملها في القلب

...،...،...

كأرملة ذاكرتي

سارت متّردّدة تحمل أعباء الصور المخزونة في الروح.

وأرصفة الممشى

دارت ليعود إلى أوله الممشى

كان الظل وحيدا

وفضاء يكتنف الأطراف الشتى عبر حدود الشوف

ولم أتأهب لمفاجأة مثل مفاجأة الشجرة

....،...،...

كان الجذع الضخم طريدا(٩٨).

يؤكد العنوان فكرة الالتفات المعنوي فكلمة "رثاء" هي التفات إلى الماضي المفقود، وتذكر مآثره وأبعاد فقده، والعنوان بوصفه علامة سيميولوجية دالة يحدد حقل اشتغال المتلقي عليه، فيمكننا رصد تحولات العنوان داخل النص وما يمارسه من سلطة بنانية ودلالية، فكلمة "رثاء" تخلق تماسكا في البنية، فتربط بين النصين: المضيف والضيف: الشعري ونص عروة بن حزام ومالارميه، ما يقوم النص بخاصية الانجذاب فيلتفت النص الشعري إلى النص المستدعى لتكتمل دائرة الرغبة في استجلاء ملامح البعيد/العدم وحضوره دون فصل بين العنوان دلاليا والاستدعاء والنص الشعري، فتتسع حركة الالتفات.

وهذا النوع من الالتفات يفرض تعاليه وسحره من خلال النص المستدعى الاستهلالي فيجسد بنية النص على الحركة في اتجاهه، محققا التماهي والتشابك "التشابك الذي يجعل من النص

الشعري سواء أكان نص الشاعر أم لغيره صورة لذات أخرى لكنه أمر هو شبيه للأنا ومجلي لها"[٩٩].

تتحـرك الدلالـة أفقيـا عنـد التفـات العنـوان "رثـاء" إلـى الاستدعاء: (التعرونـى لـذكراك هزة)، (كـل روح هـي نغم علينـا أن نعيده) فيكرس النص بذلك رغبة جمالية ونفسية في أن تمتد إلى جسد النص وبنيته الكلية على الرغم من أن الشاعر استخدم خطا أفقيا/ سطرا فاصلا بين العنوان والاستدعاء، وآخر بين الاستدعاء والنص ليوهم القارئ بأن هناك نصين – بدون العنوان – أحدهما خارج القصيدة لكنه يأخذ مقام المتن، والثاني قصيدته ويأخذ مقام الهامش، وهذا الإجراء البنائى يحقق أهمية الاستدعاء بوصفه متنا، يقوم بفعل التحاور والتجاذب والجدل والاشتباك.

وفى بنية النص يحدث التفات عبر آلية التناص المركب في ظل جدل الهامش والمتن من جهة وجدل العنوان والهامش والمتن من جهة أخرى، فيلتفت النص أكثر من مرة من خلال البنية الصغرى (ثمة ذكرى شجرة) حيث ترددت في القصيدة ثلاث مرات في بنيات متحولة.

وهناك صورة أخرى من الالتفات التضميني تفارق علاقة النص بالمتناص معه عبر الاستهلال، وتتجه نحو التحولات الدائرية بمعنى التنوع على النص التراثي، المحتفظ بتمام تركيبه، فتسير حركة البنية النصية في اتجاه تصاعدي، ينفلت فيه النص من سياقه إلى سياق النص المستدعى، ليمارس معه جولة جديدة، من

الاضطراب والتناص والامتزاج والانفصال في أن، خصوصا أن "النص الجديد يلتهم النص القديم ويتحول به إلى إمكان لغوى أخر ينذر بقراءة تلتهم هي الأخرى جديد النص المتحول لتتحول به بدورها وهكذا دواليك"(١٠٠).

ومن أمثلة هذا النوع الذي يعتمد على التفات النص إلى النص التراثي ثم يفارقه ليقيم علاقة مع نص تراثي أخر: قصيدة سعدي يوسف: "تنويع على ثلاثة أبيات "لأبى العلاء المعرى من ديوانه اللزوميات:

تنويع على ثلاثة أبيات

بين منزله في "المعرة" والسوق، درب يظلله شجر مترب
وشناشيل بيضاء ـ بنية، كل باب رتاج، وكل الكوى
تستدق نهاياتها مغلقات عن النور. كلب وحيد،
تكاد الرطوبة أن ترتمي حجرا في الرنات،
الظهيرة واقفة يعول الكلب. يهدأ . من غصن
سقطت ورقة كالحجر"
أرى الأشياء ليس لها ثبات   وما أجسادنا إلا نبات
يتحسس "أحمد" عينيه. قد كانتا منذ لا يتذكر بنرين
مطويتين، جدارين في محبس. كما تحسسها منذ لا يتذكر...
بل كم تراءى له أنه سائر في الظلام: الرواحل تسرع
بين النجوم العريضة، والرمل تحت المناسم كان المجرة.

تلك الأسود البعيدة تزأر   والسيف في غمده سال

من آخر الشرق يخطف عينيه برق...

لا...لا....ا...أ...ا...

أيلم آمل أن امس   الفرقدين براحتيا

أمس، في سجدة للتأمل، أرهقه هاجس: هب عروق الدم المتجلد عادت عروقا من النور في حفرتين بوجهك .. هب كل هذا الظلام استحال ضياء ... ترى كيف تصنع؟ كيف تعيد القراءة؟ هل يستوي النظر المحض والبصر المحض؟ برد من

الأرض ... برد تغلغل في جبهة المتأمل. "أحمد"

في سجدة للتأمل:

تمنيت أني بين روض ومنهل   مع الوحش، لا مصرا أحل ولا كفرا

للبلاد التي قتلت ملكا، ثم نامت، سافر "أحمد" منزله في "المعرة" غادر آخر المشترين، وها هو "أحمد" في الدرب. كل الكوى مغلقات، وكلب وحيد يرافقه، والغصون

التي مسخت حجرا تتساقط أوراقها...

البرق يقبل من آخر الشرق...

"أحمد" لم يلتفت...

والبلاد التي قتلت ملكا، ثم نامت.... بعيدة(١٠١).

يحدد العنوان اتجاه القراءة في قصيدة سعدي يوسف، ويفتح أفق الالتفات واسعا، حيث يمارس حضوره عبر مفردة (تنويع) التي تشي دلاليا انتقال حركة البناء النصي من حالة إلى أخرى مكونة نسقا جديدا، يمارس حركته حتى يصل إلى مرحلة التفات أخر يعمق الدلالة، ويسهم في دمج موقفين وحالتين وذاتين في موقف واحد وحالة واحدة وذات واحدة هي الذات التي أبدعت النص الجديد القادر على امتصاص ما ألقى في بنره. أما الالتفات عبر التناص المحور سواء أكان اقتباسا أم تضمينا فيقوم الشاعر فيه بإجراء تفكيك النص وتحويره محتفظا بجزء منه يحمل خاصية الإشارة إلى خطابه، فمن أمثلة ما ورد اقتباساً:

<u>هل باخع نفسك المستهامة في</u>

زجل النيب والطلل المتهوس بالراحلين

– <u>عليهم</u> –

<u>تفيض عيونك .. تبيض .. يا أسفا!!</u>

أخرجوك من الأرض، كانت حوارتهم

لغة لست منها

الشوارع أوسعها أضيق الصرخات بقلبك

وحشية الجوع أنسها يتفصد بالرعب

<u>لا تعد عيناك عنهم</u> إذا دخلوا الحلم أو خرجوا

اصدع بحلمك

هل مخرجوك همو من خطاك أم الأرض

واللغة امرأتان تقاسمتا قلبك الغض أم

أم هذه امرأة جارحة/[١٠٢].

يتلفت النص في هذه القصيدة إلى أربعة نصوص قرآنية هي: ﴿فلعلك باخع نفسك على آثارهم إن لم يؤمنوا بهذا الحديث أسفا" ويا أسفى على يوسف" و "وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم"[١٠٣] و "ولا تعد عيناك عنهم تريد زينة الحياة الدنيا ولا تطع من أغفلنا قلبه عن ذكرنا"[١٠٤] و "فاصدع بما تؤمر وأعرض عن المشركين[١٠٥]﴾.

وهذا النمط الالتفاتى يمنح فرصة قرانية تأويلية أكبر وأعمق، لأن المتناص معه يفقد جزءا من سياقه التكويني وبهذا يتيح مجال التخييل مقترحا المحذوف، هذا المحذوف يختلف باختلاف القراءة، ويكون الالتفات ممزوجا بالإيماء في وجود الحرية التي يمنحها المبدع لتلاطم النصين وحديثهما معاً.

أدركت الذات عند مطر حاجتها الملحة للاحتشاد من أجل مواجهة العالم فازدادت حركة الالتفات ليتوازى النص في كثافته مع توتر الذات فكان حريا أن تلتفت إلى أدوات تفارق الهشاشة وتتصل بالمتعالي: ذات يعقوب؛ وذات النبي محمد و هما في حال الحزن والانكسار والإعراض لتجد في الالتفات عزاءها عبر الاستدعاء القائم على التآلف الدلالي "تتكسر الذات في النصوص الأخرى وفى نصوصها تتشظى فيها وتشظيها أيضا، لتؤول إلى الواحد/المزدوج، كأن النصوص الأخرى بروق خاطفة ما إن تتجلى حتى تغرق مرة أخرى في غياهب الذات[١٠٦].

الالتفات عبر التكرار

نعني به التكرار التراكمي المتحول على مستوى الإسناد والرؤية والدلالة، وليس التكرار التوكيدي بل التكرار التوليدي، الذي يسمح للشاعر بالحركة ويفتح أمامه آفاقا ممتدة، مستغلا طاقة البناء الترددي من خلال المفردة أو التركيب وفى الحالتين تكون المفردة أو التركيب في إطار الامتزاج النصي إلى مفارقة الجزء إلى الكل التصاعدي وصولا إلى هيئة الخطاب حيث "التكرار من شأنه أن يخلق قدرا كبيرا من الانسجام والتآلف بين عناصر النص ومكوناته ويسمح بالاستمرار في بنائه، الأمر الذي يجعل من النص وحدة منسجمة ومتسقة"(١٠٧).

التكرار في شعر الحداثة لا يقوم على التدرج أو الثبات الدلالي ولكن يعتمد على التصادم المعنوي على الرغم من عدم التغيير في اللفظ المكرر الذي يقوم بدور ضابط الإيقاع الدلالي المتحول عادة، لأن شعرية الحداثة لا تعتمد على الغنائية المفرطة بل تتخذ من الدرامية وجهة للتفريغ النفسي، هذه الدرامية هي التي تفتح النص على أفق يربك القارئ ويدهشه ويلزمه بالنشاط والمداورة والدهاء في ترويضه.

الالتفات عبر المفردة:

تقوم المفردة بدور الالتفات النصي عن طريق تحولها الدائم في سياق البنية الكلية للنص وهذا ما يجعلها متعددة الدلالية في ظل

إسنادها وفى نفس الوقت تخلق التفاتا مماثلا عبر خاصية الرؤية التي يشكلها النص في تراكمه وحركته عن طريق التحول الدائم في سياق الإسناد.

والالتفات المستمر القائم على التكرار الإفرادى/اللفظي المتغير في علاقته الإسنادية وحركة بنانه الدلالي كما في قصيدة "كلمات" لأدونيس:

كلمات لها أجل وبيوت

كلمات تموت

وهى حبلى... سكنا

وطنا راودته شردنا

في تقاطيعه، ارتسمنا

حول آفاقه غصونا

وارتسمنا رؤى وعيونا

كلمات رمت قشرها رافقتني

في طقوس المدينة

ودخلنا مقاماتها، احترقنا

حلما- ها هنا دفنا

جثة العالم اقتسمنا

ارثه استعدنا

لهب الفطرة الدفينة

كلمات تسافر في صرخة الطفولة

كم حملنا خطانا مزجنا البطولة

بالجنون احتمينا

ببراكينه

كلمات

حضنت صمتنا وماتت

.... وحرقنا مناديلنا وقرانا

صورة،

وذبحنا

حلما كالخروف

بين إيقاعها والحروف

..... وامتزجنا بها ورقدنا

فوقها

ونهضنا

وبدأنا، وعدنا

والمدى جامح،

كلمات،

كلمات هي الثورة –

.... اجترحنا

كل ما يهدم المدينة أو يخلق المدينة

كلمات الحنين وأقواسه الشريرة

كلمات تهاجر بين الغصون

كلمات تموت مع الحلم في آخر العيون

كلمات الحدود البعيدة

كلمات الأفول

والصعود ومعراجه،

الحلول

في الجنور وغاباتها،

كلمات

شهدت جثة الحسين

وهى تبكى وتجرى مع الرافدين

مت في حضنها وعشت

وطمرت شرا بينها ونبشت

كلمات المجئ

سفر معتم خطوات تضئ

في الزمان المهرول في وجهه البطئ

كلمات سفينة.

في البحار الدفينة

بين نار الغموض ومزماره الدفينة

تحت رقص الجذور

الدفينة

حيث تمضى وتمضى وتمضى

مطرا هانيا

وتمضى

لهبا هاذيا

وتمضى .... [١٠٨].

العنوان كلمات بوصفه مفتاحا لغويا أساسيا للنص الكلى، يتحمل بطاقات جمالية ودلالية في كل تردد، "فالكلمة المكررة أو الصورة المكررة لا تعنى نفس ما عنته في المرة الأولى، وذلك راجع إلى ذات حقيقة أنها تكرار ولا تقع حادثة مرتين، لأنها على وجه الدقة قد وقعت مرة بالفعل"[١٠٩].

يقوم الالتفات النصي في هذه القصيدة بدور كبير في تحويل النص إلى بنية دلالية معقدة فالنص يكسر اعتيادية الالتفات المتحرك في أفق ممتد ومتعرج، يهدم ذائقة التوقع إلى دهشة المفاجأة في كل حالة من حالاته، فعلى الرغم من أن التكرار يقوم بعملية التماسك النصي، غير أن شعر الحداثة يفتت المفهوم الكلاسيكي، الإعلامي، التواصلي لفكرة التماسك النصي، ويعتمد على آليات التماسك الدلالي الذي يتخذ من التفجر الإسنادى طريقا له، فهو يثبت التماسك بمفهومه المجرد المحدد وينفيه في الآن نفسه، فيكسر عملية التواصل والتماسك المنطقي، فالشاعر يحول المطلق أو الكلى الذي يتبلور في استخدام التفكير في مفردة التحول الدلالي "كلمات"، التي وردت عنوانا إلى نسبى.

والمدى جامح

كلمات

كلمات هي الثورة

اجترحنا"

الذات في شعر الحداثة تتطهر بالكلمات/الكتابة، وترى في ذلك طقسا جنائزيا لها في ظل التردي والتسلط وقسوة الواقع وتفككه وانهياره، إنها إعادة خلق للهوية فـ "نحن" نستخدم العمل الأدبي لنرمز إلى أنفسنا وأخيرا نعيد استنساخها، فنأخذ النتاج إلى داخلنا ونجعله جزءا من ثروتنا النفسية الخاصة – فالهوية تعيد خلق نفسها"(١١٠).

البنية المتشعبة أو المتشظية القائمة على الالتفات النصي الذي يقوم على التكرار يخلق نصا مفتوحا متعدد الدلالية وفق وعي جديد بالكتابة والحياة" وكأن اللغة والتشكيل وتركيبة النص أو بنيته الشاملة هي الحقول التي يطلق فيها شاعر الحداثة معول التجريب من أجل إنتاج شعري فيه من الجدة والحداثة قدر ما في الحياة والفكر من جدة وحداثة"(١١١).

الالتفات عبر التكرار المركب:

يؤدى الالتفات عبر التكرار المركب إلى تنامي النص، وفتح دلالته مع كل حالة التفات، فيحدث انتهاكا للمتوقع على المستويين:التعبيري/التركيبي والدلالي، يلجأ إليه الشاعر في الوقت نفسه ليكسر الرتابة التكوينية للنص والحالة النفسية التي تسير في اتجاه تلاحم النص، فكلما ازدادت حالة الالتفات زادت درامية النص وتشابكه الدلالي خصوصا عندما يكون النص الإبداعي مطولا من

حيث البنية، كما في ديوان "مديح الظل العالي" لمحمود درويش الذي يعد قصيدة واحدة "قصيدة تسجيلية" اعتمد النص فيه على بنية أحادية انحازت إلى التعددية والثنائيات المتضادة والأشياء المتداخلة فهيمنت عليها الحركة والتداخل والتلاحم، ومن هنا جاءت البنيات النصية قائمة على الانحراف والتجاوز والالتفات عند تكرار بعض الصيغ مثل:

- قلنا لبيروت القصيدة كلها، قلنا لمنتصف النهار:

بيوت قلعتنا

بيروت دمعتنا

ومفتاح لهذا البحر كنا نقطة التكوين(١١٢).

- بيروت - قصتنا

بيروت غصتنا

وبيروت اختبار الله – جربناك جربناك(١١٣).

بيروت صورتنا

بيروت سورتنا(١١٤).

- بيروت لا

ظهري أمام البحر أسوار أ و .. لا

قد أخسر الدنيا..!

قد أخسر الكلمات

لكنى أقول الآن: لا

هي آخر الطلقات – لا

هي ما تبقى من هواء الأرض ـ

هي ما تبقى من نسيج الروح لا

بيروت ـ لا [١١٥]

- **بيروت فجرا:**

يطلق البحر الرصاص على النوافذ. فتفتح العصفور أغنية مبكرة[١١٦].

- **بيروت ظهرا**

يستمر الفجر منذ الفجر [١١٧].

- **بيروت عصرا**

تكثر الحشرات [١١٨].

- **بيروت ليلا:**

لا ظلام أشد من هذا الظلام

يضئ قتلى[١١٩].

تردد هذا المقطع عبر القصيدة تسع مرات، والمقاطع السابقة تفاوتت في عدد ترددها مما أحدث تشبعا زمانيا ومكانيا في القصيدة وجدلية بين عناصر تكوين النص عبر وحدات نصية معينة، "والوحدة النصية هي مكون بناني من مكونات الدلالة النصية تتشكل من مجموعة جمل دلالية[١٢٠]، يتجلى من خلالها النص في شكل حشد من الومضات المتناوبة، "وتأتى لتضئ الواقع بشكل دوري، وتكشف التناقضات التي تعتمل في صلبه، ثم تغور من جديد في نبعها"[١٢١].

الالتفات عبر الإيقاع/الموسيقى

يقوم الشاعر فيه بانتهاك النظام الموسيقى الخليلي القائم على وحدة التفعيلة في النص كله ويلتفت في النص إلى نظام أخر تختلف فيه التفعيلة، فتصبح البنية الإيقاعية قائمة على المزج والتحول من سياق إلى أخر، وهنا تتجلى فكرة الالتفات الذي يكشف رغبة المبدع في الخروج من أسر البنية الأحادية التي تكبل الانطلاق النفسي والشعوري المتعرج والمتموج صعودا وهبوطا أمام وعى جديد بالحرية وأمام اقتناص فرصة لتحقيق الذات المتطلعة إلى الحركة وهى تمارس انفلاتا قويا في قبضة النظام الصارم وسلطة النص وآلياته المعيارية، فهي تعرف حضورها وسط الزخم المتراكم والانهيارات المتعددة.

هذا الوعي واتساع الرؤية يتطلبان اتساعا مماثلا في قدرة التجاوز، وقدرة الخلق والبحث عن آليات مناسبة تكون في حجم التطلع والحلم، فبدأ الشعراء يمارسون البحث عن تجارب جديدة أكثر عمقا وأكثر حرية وعن نص مواز للجنون الإبداعي، هذه العملية أفضت إلى خلخلة آليات التلقي له، وأحدثت خدشا في الذائقة، وهذا ما يحدث نشوة في التلقي، فإذا صدمنا الشعر وفاجأنا وأدهشنا عنى هذا أنه نقلنا من جماليات ألفناها إلى جماليات غريبة عنا، أي نقلنا من أفق توقعات مألوفة ومعتادة إلى أفق جديد على الذائقة والقارئ، وهذا مؤشر على احتمالية صعوبة هذا الشعر وصعوبة فهمه"(١٢٢).

وقد تعددت صور الالتفات الموسيقى في القصيدة الحديثة فتجسدت في:

١- الالتفات التفعيلي المقطعي:

تتشكل هذه الصورة عبر المزج التفعيلي المقطعى وتتبنى فيه القصيدة من أكثر من مقطع هذا المقطع يمثل نصا ذا عنوان مستقل أو بدون عنوان يختلف كل واحد منها في تكوينه التفعيلي، وتشكل هذه النصوص نصا كليا متحركا ينـاط بـه في المزج المقطعى وظيفة استيعابية لظاهرة التنوع الإيقاعي، فهو المسئول عن تنظيم التحول الوزني من تفعيلة إلى أخرى، النص باعتباره مصطلحا بنائيا، ينسق هذا التنوع في بنية إيقاعية واحدة، إن اختلفت تفاصيلها وملامحها فإنها تنسجم في كلية بنائية بفعل النص"(١٢٣). ومن أمثلة الالتفات التفعيلي القائم على التحول المقطعى نوعيا قصيدة الشاعر "عادل عزت" التي تتبنى من ثلاثة مقاطع أو قصائد قصيرة مقطعية، تتمازج وتتبنى منها القصيدة العامة أو النص الكلي:

١- الشتات المقدس

طقوس الليل في الصحراء يبدأها نحيب الماء في الآبار، والومضات تبزغ تختفي كعيون أسراب تهاجر في البحار هنالك أرض تخطف الأرواح تبعثها.

هناك برحلة الأنهار... أرواح في هذا الشتات؟

فقلت أعود، لكن الليالي أثقلتني: تستطيع الآن أن تنادى وتنادى
أينما راحت خطاك هناك أماد من النشوات في هذا الشتات.
ألم تحلم سنينا أن تعيش وأن تموت بغير أن تأتى إليك قوافل الأموات؟
تعال.. تعال للصحراء للأطيار في حلك البحار لرحلة الأنهار...هيا..
كلها فوضى مقدسة فادخلها إلى الإيقاع في الإيقاع لن تأتى إليك قوافل الأموات[١٢٤].

في هذه الحركة يستخدم الشاعر تفعيلة بحر "الهزج" مفاعلين //٥/٥/٥ التي تكشف حركة الشتات وسرعة تلاحقه عبر سيمترية تتواصل في تناغم حركي وسكوني الغلبة فيه للحركي الممتد، الذي يبدأ بمقطع جمعي وتد مجموع (//٥) ثم تتواصل الأسباب(/٥)، وتتجسد أبعاد النص الدلالية من خلال تلاحق الامتداد اللامتناهى عبر الزمان: الليل، المكان: الصحراء اللذين يباشران – في الوقت نفسه – التفاتهما عبر التكرار الإفرادى : (الليل – الصحراء).

وفى الحركة الثانية يتلفت النص إلى إيقاع أخر عبر نغمة/تفعيلة أخرى تختلف في بنيتها الإيقاعية عن التفعيلة الأولى التي تكونت فيها الحركة الأولى:

٢- أشواق الزاهد الشرقي

شطحات اللؤلؤ المأسور في النور، ولون غسقي يتوارى... سوف انساب.
إلى أن تلاشى الكل فيما يتناهى. آه لكن وصولي مستحيل

إنها الأهوال لا ترضى وقد ولى زمان الزاهدين

كل من أمعن في الإخلاص لن تأبه له الأفلاك لم تأبه له الأيام

فاستيقظ من أشعاره مستغربا قالت له الأنذال لا مأوى لنا إلا عشرات التجارة

فاختفى حيث النفوس القزحيات الحيارى حولت أهواءها محوا مع الصبح.

وفى الليل منارة

شطحات اللؤلؤ المسحور في النور كلانا في مغارة

إنها الأهوال لا ترضى. لقد ولى زمان الزاهدين[١٢٥].

وفى الحركة الثالثة يلتفت النص إلى إيقاع ثالث يعتمد على تفعيلة بحر "المتقارب فعولن" //٥/٥:

٣- وطني

شذا في ليالي القرى لو تحركه الريح يمضى إلى امرأة تشبهني وتأبى إلى قلبها يتسلل طيفي كرؤيا.

على جسمها ألف حلم بجسمي وتأبى

فهاجرت: نار وعشق وسنبلة تتغير تبعا للون احتراقي غيوم البحار تغيبني.

في اختبار طويل، وناس الأراضي الغريبة منفى

خلاصى دخولى بشعر يهدم متصلا بجنون الزنوج ولكننى أنسقت شوقا مخيفا إليها رجوعا إليها إليها.

الى امرأة تشتهينى وتأبى[١٢٦].

بالتأمل في تفعيلات الحركات الثلاثة نجد أن الحركة الأولى (مفاعيلن) والثانية (فاعلاتن) والثالثة (فعولن) قد أحدثت تموجا إيقاعيا موازيا للتموج النفسى الذى تطرحه القصيدة، فهى ليست عملا مجانيا، كما أن الالتفات التفعيلى "ليس مجرد إمكانية نظرية ارتأها البعض فى طبيعة التفعيلة العروضية، وجدت عندهم تطبيقها الإبداعى، وإنما هى حتمية دلالية، وضرورة تشكيلية نبعت من الممارسة أكثر من كونها فرضت من قبل الفكر النظرى"[١٢٧].

وهناك بنية إيقاعية تعتمد على الالتفات من غير فصل بين نصوصها بعناوين فرعية أو غير ذلك، فلا يحدد الشاعر مواضع الانتقال من نسق إلى أخر، ولكن الالتفات بين التفاعيل يحدث بطريقة تلقائية طبيعية بدون فواصل وذلك استجابة لحركة الذات وفعلها القادر على اختراق النمط التراكمى أو التتابعى كما فى قصيدة: "حديث العشب لعبد الحكم العلامى":

الماء لى

ولك اصطياد العشب فى هذا الخلاء

ستكون عينى قاربا

ويداى مجدافين

فاضرب خيامك قرب مائى

وادع الرواحل أن تنيخ

هذه الطلول عفية

ورسومها قوالة

شجر التذكر فارع

و موائد العشاق ثكلى

لا بأس أنت على قدر:

كنت أقوم بهذى البيد

اطلق خيلى

أورد في بائدة النبع

دلائى

ثم اعود لأهل الحى

بصافى الماء

كنت أقوم بهذى البيد

أهيئ هذا العشب لوصل حبيبى"[١٢٨].

تبدأ البنية النصية بالتشكل عبر إيقاع بحر الكامل "متفاعلن"///٥//٥ بتحولاتها لتلتقط الذات هذا الإيقاع التفعيلي وهى تعترك مع عالمها محاولة تأسيس هوية لها بل تسعى إلى إقامة عالم خاص بها فى الوقت الذى تعرف طريقها جيدا وسط التراكمات وانهيارات الواقع:

ستكون عينى قاربا

ويداى مجدفين

اضرب خيلمك قرب مانى

يستمر هذا البناء الإيقاعى معتمدا على تواصل تفعيلة "الكامل" الملائم لصوت الذات الفاعلة المتلاطمة المتحاورة مع الآخر/ العالم، حتى تخرج من الفعل إلى حالة التذكر المفاجئ، وتفارق المجاز فى هيئته إلى السرد، وتلتفت إلى ايقاع مختلف يتسم بالحركة والسرعة والتلاحق، حتى تستجيب ذاكرة الواقع أو الحلم عندما تعرى الذات نفسها فى لحظة، وما هذا الالتفات إلا شكل من أشكال حضورها، فيكون التحول/الالتفات- من تفعيلة الكامل إلى تفعيلة المتدارك الخبب فاعلن/٥//٥ المتحولة إلى فعلن/٥/٥ أو فعلن///٥ – اكثر فاعلية، حيث تستجيب اللغة للتحولات الإيقاعية عندما تستغرق الذات فى التدفق والتلقائية، ويساعدها هذا التحول/الالتفات على فتح مخزون الذاكرة، فتسرد ما لديها من نغم يتسم بالسرعة كركض الخيل:

لا بأس أنت على قدر:/٥/٥//٥ متفاعلن - ///٥//٥ متفاعلن (الكامل)

يتحول الإيقاع إلى:

كنت أقوم بهذى البيد/٥//فاعل/٥// فاعل/٥/٥ فعلن /٥/ فعل (المتدارك/الخبب)

٢- الالتفات التفعيلى السطرى:

هذا النوع يقوم على التراكم والتداخل التبادلى بين التفاعيل فى مستوى السطر أو ما يمكن أن نسميه الالتفات السطرى القائم على

المزج التفعيلى ليس على مستوى المقطع أو الكتلة النصية الصغرى ولكن على المستوى السطرى كما فعل سعدى يوسف فى قصيدته "غرناطة":

غرناطة

منتصف الليل

فى "البائسين" أراك تبحث فى الظهيرة

لقد اطفئت الحمراء

ووراء بهرجة المدينة. والمخازن. عن حكاية الصغيرة

فى الساحة

عن منشد أعمى. وزاوية تدور بها القصائد

عيناه فى الساحة

سرية. عن ذلك السفح الذى قتلوا بـه لوركـا . وعن بقيـا قصائد

خطوته. في أخر الساحة

لما تزل مطوية الأهداب ترقد بانتظارك

قميصها يستر بالزرقة مصباحه

طوفت حتى فى الأزقة حيث تتبعك الكلاب

منتصف الليل، كخصر امرأة يطوى...

متسائلا عن شاعر قتلوه. وانفجر الجواب:

وفى الشارع قيثارة

"لوركا؟ أجل..لوركا؟ درسناه. وتتبعك الكلاب"

ينهمر النارنج منها، والندى يغرس أزهاره

متعثر الخطوات، تسألك الأزقة عن جواب".

فى الليل.

عد، فالفتاة الآن فى المقهى، وقد يأتى سواك

فى منتصف الليل

كى يطلب الثقاب منها،

هنا فارق عبد الله أسواره

تلك أغنية اليتامى

جواده النجم، أغنيته شارة

تمت.. ومنشدها تململ.. ثم قاما

***

نائمة أنت. وفى شعرك نوارة (١٢٩).

استخدم سعدي يوسف مستويين من البناء الموسيقى فى قصيدته يمثل كل واحد منها قصيدة مستقلة عن الأخرى وفى الوقت نفسه يمكن أن يمثلا قصيدة واحدة، جاءت القصيدة الأولى أو المستوى الأول على بحر الرجز: تفعيلاته مستفعلن/٥/٥//٥ أو تحولاتها إلى مستعلن /٥//٥. دخلها الطى، والمستوى الثانى على بحر الكامل: متفاعلن///٥//٥ وتحولاتها، ولكن الامتزاج لم يأت. على مستوى التناوب المقطعى بل على مستوى التناوب السطرى، فالتفت النص من إيقاع "الرجز" فى السطر الأول إلى إيقاع "الكامل" فى السطر الثانى وهكذا دواليك حتى نهاية النص. وهذا الشكل من

الالتفات السريع للإيقاع والشكل المكانى فى الكتابة يفتح مجال قراءة القصيدة حتى تقرأ من زاويتين ، كل واحدة منهما تقرأ مستقلة حسب إيقاعها وبنط كتابتها، وتقرأ القصيدتان معا بالطريقة الاعتيادية: التسلسل الطبيعى للسطور. هذا الالتفات الموسيقى الحركى السريع يؤكد تحولات الذات فى علاقتها بالعالم والأشياء، "فسعدى يوسف" يؤكد رغبته وفتنته بالتحولات والتعامل مع الأشياء المتحركة فيقول: "لا أتعامل مع اللغة، إننى اتعامل مع الأشياء وفى حركتها الخفية. اللغة ليست شكلا قائما بالنسبة لى مادمت أقف ضد الرتابة. هذا الموقف ليس مسألة فيليولوجية.. إنه نابع من محاولتى الدائبة إدراك حركة الأشياء، وبلورة هذه الحركة(١٣٠).

ما فعله "سعدي يوسف" في قصيدته – فى ظل بنائها الالتفاتى الإيقاعى القائم على السرعة والتحول والمزج بين التفاعيل بهذه الطريقة التى سبقت – يؤكد شرعية البحث عن شكل تجد الذات الجديدة نفسها فيه، فهذا المزج الإيقاعى القائم على الالتفات وانتهاك الصورة الواحدة للبحر الخليلى هو الصورة المبكرة لاستحداث أشكال جديدة من الكتابة الشعرية، تمخضت فيما بعد فى قصيدة النثر التى تمردت على النسق الوزنى إلى التخلى التام عن النظام الخليلى الصارم إلى استحداث إيقاع خاص، يعتمد على البنى اللغوية وتشكيلها.

وما يدفع الشاعر إلى الالتفات الإيقاعى هو التموج الداخلى واحتكام النظام اللغوى المتجسد فى الإيقاع الوزنى إلى هذا الاحتدام

الذى لا يؤسس على نظام، لأنه يتحرك صعودا وهبوطا، والبنية تتحرك وفق هذا المنظور المتعرج، إنها فى تصور الدراسة لحظة البوح بلاخيانة وبلا فصل بين ذواتنا وطرق احتمانها بالتعبير، وإحساسها بالتطهير الحقيقى لا يتم عبر أنساق جاهزة.

ولم تكن هذه الخاصية – استخدام المزج التفعيلى – نوعا من العبث أو الخوض أو المجانية الإبداعية إنما نتجت بشكل طبيعى، فهى تجسيد لعلاقة الوعى بالواقع من جهة وعلاقة الوعى بالإبداع من جهة ثانية، وعلاقة الواقع بالإبداع من جهة ثالثة، فحيوية هذا المظهر تبحث عن الحاجة الملحة التى اقتضت ضرورة الواقع المتطور والمتسم بالتركيب والتمازج فى إيقاعاته وحركته المستمرة، كما تطلبته الحساسية الفنية الجديدة التى اتسمت بالحيوية الذاتية وعمق الشعور الخاص، وهو ما فرضته أخيرا حتمية الربط والاشتباك الحاصل بين حيوية الذات وضرورات الواقع ضمن إطار درامى، الأمر الذى جعل النص يتخير أوزانه وإيقاعاته المختلفة تخيرا نابعا من صميم تجربته الفنية فى علاقتها المزدوجة بين الذات والواقع(١٣١).

٢- الالتفات المقطعى الموزون ونثرى:

يعد هذا النمط خطوة أكثر تطورا فى اتجاه التمرد على النسق الإيقاعى الموحد – كما لاحظنا فى تناولنا السابق – إذ يتم الانحراف/ الالتفات عن مقطع موزون إلى مقطع نثرى خال من أى إيقاع تفعيلى سيمترى يلجأ الشاعر إليه لكسر رتابة التدفق المنتظم الذى تمارسه

اللغة فى علاقتها بالداخل الشعورى والنفسى عند المبدع، فيلتفت إلى بنية أكثر حركية وتعقيدا، تخرق النظام كما تلتفت حاله أثناء التجلى الكتابى واقتحام العالم، "ويبدو أن عدم الانتظام أو عدم الاستقرار على شكل معين هو إحدى استراتيجيات قصيدة النثر انسجاما مع استراتيجية الحداثة نفسها التى ترفض التشكل عبر إطار فكرة اللحظة"(١٣٢).ومن الأمثلة الدالة على بنية القصيدة عبر الالتفات المقطعى الموز ونثرى قصيدة: "روبرتو" للشاعر سعدى يوسف:

روبرتو

قيثار مقطوع في الحانة

كان يرن، يرن، يرن...

امرأة تنتظر. انتبه المارون...

انتبه النارنج

وقيثار مقطوع في الحانة

كان يرن، يرن، يرن...

وتنتظر امراة فى الحانة.

كانت الحانة غريبة عن حانات "توريه مولينوس" ، التى تبعد قليلا عن مدينة "مالقا"، إنها فى الواقع دكان صغير ذو دكتين طويلتين وأربعة كراسى، دكان تدخله بعد أن تصعد درجات أربعا من الشارع. احد الكراسى الأربعة لعازف القيثار.

عبر الكوة تنتصب امرأة بملابس سوداء

تعد زجاجات البيرة . واحدة. واحدة.

وتمسد شعرا أبيض.

عبر الكوة تمتد يد معروقة

عبر الكوة تمتد امرأة بملابس سوداء

وأكمام مشقوقة

هذه الليلة. دخلت الحانة الغريبة. كما لو أننى أدخل بيتى.

ففى ضحى أمس. شربت القهوة مع عازف القيثار في مقهى

المحلة. النسوة المتشحات بالسواد يبعن الخبز

وأوراق اليانصيب والدانتيل اليدوى. أى نسوة هؤلاء...

يا روبرتو ؟

- أرامل الحرب الأهلية.

أمى... ...

أمى تسأل فى الحانة

أمى تسهر فى الحانة

قيثار مقطوع في الحانة

كل ليلة... وقبل أن تغمض السيدة عينيها المجتهدين

يدخل فتى مثل روبرتو. نشرب نحن الثلاثة، ثلاث

زجاجات أخيرة، من بيرة النارنجات الثلاث، ومن بين

أنامل روبرتو: تدرج الأغنية... هادئة أولا، لكنها

تحمل كل الغضب المختزن فى ثلاث لغات.

قيثار مقطوع في الحانة

كلن برن، برن، برن...

امرأة تنتظر، انتبه المارون...

انتبه النارنج

وقيثار في الحانة

كلن برن، برن، برن

برن، برن

برن[١٣٣].

التركيب الإيقاعي لهذه القصيدة يتبنى السرعة والتدفق عبر استخدامه البنية الموزونة مقطعيا من خلال الاتكاء على تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن/٥//٥) المتحول إلى فاعل/٥// فعلن ///٥ وفعلن /٥/٥. هذا النسق يضفى على النص التلاحق والامتداد البنانى، هذا الشكل الذى اكتسبته قصيدة الشعر الحر مع بقائها فى حالة الشعرية يؤكد انفلاتها من قبضة الأفقية إلى التموج.

بدأ الشاعر قصيدته بالمقطع الموزون الذى يعتمد على تناوب (المتدارك) فى صورته المتحولة إلى الخبب:

- قيثار مقطوع في الحانة

/٥/٥ /٥/٥ /٥/٥. /٥

الإيقاع في هذا المقطع يتلاءم مع حركة الحدث وما يكتنفه من صوت وحركة وصورة، هذا المقطع اللقطة الذى يحتاج سرعة

فى كشف أبعاده من خلال بنية قصيرة مركزة، تومئ ولا تفرط فى البوح.

ينتهك النص طبيعة الامتداد النغمى – الذى يحققه الوزن لأن الومضة إذا طالت انطفأت – فى المقطع الثانى إلى مستو متعرج، يحقق لنفسه خاصية إيقاعية بعيدا عن سلطة النظام:

- "كانت الحانة غريبة عن حانات" توريه مولينوس" التى
تبعد قليلا عن مدينة مالقا..

ومن أمثلة الالتفات الموزونثرى الذى شاع مبكرا فى جسد النص الحديث قصيدة فدوى طوقان التي استخدمت فيها – وهى موزونة على بحر المتدارك/الخبب – التعبير النثرى بجوار الإيقاع الوزنى:

"فى صحف القدس اليومية ارمى عينى
اقرأ خبرا كالأخبار:
"بيت لحم فوجئ المزارعون فى خربة سكاريا بمجموعة
من الجرافات خرجت من مستعمرة كفار عصيون وشرعت فى
قلع المزروعات فى أراضى تلك البلدة
اقرأ شكوى مرفوعة
لوزير الحرب:

"غبراهيم عطا الله من ميت سكاريا شمال كفار عصيون قضاء

ببيت لحم. "الموضوع مصادرة اراضى زراعية تخصنى،

أحيطكم علما ..." الخ

ذات الأخبار

لا شيء جديد فى الأخبار

لا شيء مثير"(١٣٤).

خاصية البناء السردى تنقل القارئ إلى مستو مختلف من حيث المتعة والدهشة، فهى تستلب – فى تصورنا – التوتر الناتج عن تلاحق الحركة لحظة اقتناص الحديث، وتجعل المبدع فى حالة تأمل لحركة الأشياء.

وفى المقطع الثالث يلتفت الشاعر إلى الإيقاع التفعيلى ثم يمارس انتهاكا له، هذا التناوب البنائى إيقاعيا يؤسس لتقابل دلالى بين المقاطع فعن طريق اختلاف البناء الإيقاعى تتحقق مغايرة الشخصية المتحولة عن الحالة التى كانت عليها فى المقطع السابق له.

كما أن الالتفات الإيقاعى يكسر التوقع عند القارئ هذا التوقع الذى ظل يرزح تحت وطأته زمنا طويلا، فالشكل الموسيقى الاعتيادى/النموذجى الذى تربت عليه الذائقة "يتألف من نغمة واحدة منضبطة، تتردد على امتداد القصيدة بدون تنوع يذكر، وهذا بدوره يحرم المتلقى من متعة مشاركة الشاعر فى اكتشاف شكله الموسيقى

وإبداعه أولا بأول... ولا يترك للقارئ بعد ذلك شيئا ذا بال فيما يتصل بالجانب الموسيقى"(١٣٥).

استطاع الشاعر الجديد أن يحقق فى نصه معطيات جمالية مماثلة لوعيه الذي يرى في الأشياء جماليات تحتاج إلى تفجر وإعادة بعث؛ فطور أداءه اللغوي وطور من أنساقه وأشكاله، وبالتالي أصبح القارئ أمام كتله معقدة ومتداخلة يؤدى الالتفات الإيقاعى: التفعيلى أو النثرى دورا مهما فى إثرائها.

إذن فالشاعر الجديد "لا يجمد فى أوزان محددة تجعل من الشعر تطبيقات منهجية، إنه يهبط إلى جذور اللغة، ويفجر طاقاتها الكامنة التى لا تنتهى فى إيقاعات لا تنتهي"(١٣٦).

الالتفات عبر اللغات الأجنبية واللهجة العامية

في هذا النمط تلتفت اللغة إلى مستويات أدانية أخرى مثل استخدام اللغات الأجنبية فى النص الشعرى- إما فى العنوان وإما فى المتن – أو اللهجة الدارجة/ العامية وذلك لكسر التوقع عند القارئ عن طريق انتهاك حركة اللغة وجسدها الواحد رغبة فى توحيد حركة البوح الإنسانى، وكشف حالة التقارب والتداخل بين وسائل الأداء التعبيرى، تؤكد التوحد مع الآخر مهما اختلفت الهويات، أو الوعي به والاختلاف معه.

استخدم أمل دنقل في عنوان قصيدته الالتفات عن اللغة العربية التى تشكل نصه إلى اللغة الفرنسية: **Petit Terianor** ثم التفت عنها إلى الفصحى فى العنوان نفسه عندما وضع ترجمة له: (الملهى الصغير)، ثم تتوحد الدلالة عبر الالتفات بين العنوان والنص، فالذات تمارس حضورها مع المكان: وربما لجأ الشاعر إلى الالتفات عن النص إلى الفرنسية ليؤكد أن هذه الأماكن تعرف بهذه المسميات ويرتادها من يتكلمون هذه اللغة: الطبقات المفارقة المختلفة:

لم يذكرنا حتى المكان

كيف هنا عنده؟

والأمس هان؟

قد دخلنا...

لم تشر مائدة نحونا!

لم يستضفنا المقعدان!!

الجليسان غريبان

فما بيننا إلا ظلال الشمعدان!

انظرى،

قهوتنا باردة

ويدانا – حولها – ترتعشان

وجهك الغارق فى أصباغه

وجهى الغارق فى سحب الدخان

رسما

(ما ابتسما!)

فى لوحة خانت الرسام فيها

لمستان!! (١٣٧).

استطاع الالتفات أن يحقق بعدا دلاليا عبر جدلية العنوان والمتن، العنوان وهو ينحاز إلى اللغة الفرنسية يؤكد امتزاج اللغتين وتنافرهما وابتعادهما فى علاقتهما الإنسانية فى آن، حيث تستشعر ذات الشاعر أنها لا تجد نوعا من التلاؤم والتعايش والامتزاج مع الأخر، الذى يحرك المكان لطبيعته الفرنسية وعالمه المختلف عن علم الشاعر العربى، حتى إن المكان (Petit Terianot) يذكره ويتنكر له، ويشعر داخله بالاغتراب داخل المكان وداخل نفسه، فلم يستضفهما المقعدان هو وحبيبته، ويداهما ترتعشان، لقد فقدا الابتسامة والشعور بالأمن.

كمـا يـستخدم الـشاعر الـسورى شـاهر خـضرة الالتفـات إلـى الإنجليزية عبر عنوان القصيدة (Metaphysical Summit) ولـم يـضع ترجمــة لــه، وفــى هــذا تتجلــى حركــة الالتفــات بــين اللغتــين: الانجليزية والعربية، فيتطلب من القارئ أن يقوم بالترجمة واستنطاق الدلالة من خلال جدل العنوان والنص.

فالعنوان "ذروة ميتافيزيقية" يمارس حضوره عبر الالتفات من اللغة الإنجليزية إلى العربية فى مستهل القصيدة:

إنها الذروة . استذكر

ما عانيت من سفحى إبان الصعود

فكأني أحمل الصخر ولا ينبذنى الصخر

قدم ترقى وأيد تتشبث

صاعدا بين زفيرى ورجاى

ها وصلت الآن(١٣٨).

استخدام اللغة الأجنبية فى نص عربى يقوم بكسر التوقع عند القـارئ الـذى أصـبح منتجـا ومـشاركا، ولكـن علـى الـرغم مـن اهتمـام الدراسة بكشف تجليات الالتفات النصى عبر اللغة الأجنبية فـى هذا الموقـع ومـا يحدثـه مـن حركيـة، فـإن تـساؤلا تطرحـه الدراسـة هـل استخدام اللغـة الأجنبيـة حقق جماليـات فـى ثنايـا الـنص أو العنـوان لـم تستطع اللغة العربية أن تقوم به!

ويتجلى الالتفات النصي فـي شـعر الحداثـة عبر أدوات أدائية لها خصوصية معرفية وتواصلية، تكشف عن ثقافة الـشاعر وتوجهه

الأيدولوجى والجمالى، فتستخدم لالتقاط مناخ ما، هذا المناخ له أدواته ووسائله التى تكشف عنه وتحتويه مثلما فعل "علاء عبد الهادى" فى ديوانه "أسفار من نبوءة الموت المخبأ" عندما أدخل على جسد النص طقسا له طلسم خاص، أحدث من خلاله جدلا بين بنيتين: بنية النص وبنية الطلسم، لتؤكد أن النص الشعرى الجديد ليس خطا أفقيا أحاديا، ولكنه يقبل اختبارات الأدوات كافة، ويفتح مجالا للعب الذى ينتج دلالة نصية مفتوحة:

تحكى مركبته عن نور يصاحبه

الليلة أرملة

والشهوة تمتشق غموض الخضرة تتلوى

يلتى

تملأ صورته المبتسمة!! رمح يده

ترسم صيحته على الأبواب.. الريح

تتعالى الدق ااا ت

يكتمل الطقس

ينفتح رتاج الطلسم

شففاطيس سقاطيم احون

ألم؟

ألمي؟؟

ألمي؟؟

لالا!

الميلاد

ق ادم جم هاء آمين

يبتدئ الميلاد.. زلزلة

لها آهة من شعير

والق من سحنة القنبلة

فانتبهوا

للقادم ذاك الذى يتدثر بنبوءته(١٣٩).

لابد للقارئ أن يتوقف مع هذا الطلسم الذى يفارق عادة القراءة ويخالف بنية النص اللغوية التى ألفها واطمئن إليها ، ويحتكم إلى التأويل والتساؤل، إنه طقس تعويذى يكشف عن مخاض لولادة جديدة، يكسر الثابت، ويحطم العقم، ويخلص الواقع عن طريق القادم المنتظر الذى يتدثر بنبوءته، فكان لابد أن يعدل النص إلى الفصحى عند انتهاء الطلسم بعدما عبأه بطقس اللحظة: لحظة المخاض واحتل مكانه فى جسد النص وأخذ شرعية الإقامة فيه بلا نفور أو رفض محققا دهشة ما مغيرا مسار حركة النص.

وهناك تقنية أخرى للالتفات فى خطاب "علاء عبد الهادى" وهى التفات النص عن نفسه إلى نفسه معكوسا فى بنيته التكوينية عن طريق كتابة الكلمات بالحروف المفردة من اليسار إلى اليمين، رغبة من الشاعر فى أن يترك للقارئ فرصة اللعب مع النص وإعادته من

خلال تركيب الحروف من الجهة المعكوسة وإعادتها إلى هيئتها الصحية ليكتمل النص:

هبتكى هرسفشكى نم هـ ب ت ك هـ ر س ف ش ك ي ن م

ناتسبلا تتسرديمك ابلاف اصفصلا اذا هخديسن يحلا

تجهبلات نسوسلا هملع نيتح

انيف تفاسملا رفسل فقيويراكس سوفنلاام يهت

يراكس مهامو

انايشا بترنخلدنف هتينا مط حتفينالا

برشنوت ميدقلا ريمازملا لكفر حنو

تلا مثلادح قشعلا باتك(١٤٠).

ثم قام الشاعر بكتابة النص السابق مرة أخرى على هيئته الكتابية لتكوينه الاعتيادي مع إدخال بعض التشكيلات الكتابية البصرية عن طريق استخدام خط يربط علاقة جديدة بين كلمات فى النص تؤدى إلى إنتاج دلالى جديد:

الحين سيدخل هذا الصفصاف لباكى

مدرسة البستان

حتى تطمه السوسنة.. البهجة

ويقفل سفر المسافة فينا

تهيم النفوس سكارى

وما هم سسكارى

الآن.. يفتح طمانينته.. فندخل نرتب أشياءنا

ونحرق كل المزامير القديمة

ونشرب..

كتاب العشق.. حتي الثمالة[١٤١].

وأحيانا يلتفت النص إلى مستوى تعبيرى أخر من البناء فيلتفت من الفصحى إلى اللهجة العامية فى كيانها الوظيفى أو الإبداعى رغبة من اصطياد حالة شعورية أو معرفية إلى القصيدة، تضفى عمقا وثراء وحركية، وتكسر أفق التنامى النصي وأفق التلقي في الأن نفسه فمن صور التفلت النص إلى اللهجة فى كيانها البلاغى أو الوظيفى النثرى ما فعله الشاعر مؤمن سمير فى قصيدته: "سقف.. لاصطياد الملاك" حيث وضع مستطيلات فى جسد النص وقد كتب عليه "مولود يوم الخميس حياته طويلة":

رجال التلغراف

الذين يبلغون خبر الوفيات

بهدوء مثل رجال الدين

علقوا يافطة تقول

مولود يوم الخميس حياته طويلة

ومن طول تحديقهم فيها صدقوها بقلوبهم..

إلا أنهم بطبيعة الأحوال كانوا يحملون شيئا آخر

شكلا خفيا اتفقوا ان يظهروه يوم أن يموتوا[١٤٢].

وهذا النوع من الالتفات النصى يكشف علاقة ما بين المستوى الاجتماعى والمعرفى الثقافى والمستوى التعبيرى من ناحية

أخرى فلكل مقام مقال يمارس النص فى هذه الحالة تساؤلا بنائيا ووجوديا حيا يتحرك كما تتحرك الحياة بكل معطياتها.

كما يساعد المستطيل الموجود خارج التعبير على حدوث الالتفات عبر القراءة البصرية.

أما اللهجة العامية فى مستواها الإبداعى فتخترق جسد النص الفصيح لتضيف إليه جمالية أخرى، وتكسر استقامته، ويلتقط عبرها الشاعر حالة ينسى فى ظلها الإتكاء على اللغة لما فى ذلك من ترجمة ربما تنجح العامية فى الالتقاط السريع لهذه الحالة، إنها لحظة استجابة جمالية خاصة وإيمان بأن النص الجديد له حركة سريعة قادرة على مناوشة كل الأشياء والتراشق مع كل الأدوات الأدائية والفنون التعبيرية الأخرى:

اخفضوا سلالكم قليلا
كى انزف دمعى على مهل
ولى تساؤل:
ماذا تريدون من طائر
أهدى جناحيه للريح
وخبأ ريشة

كي يكتب قصته على هذا النحو؟
"النهار بداية ليل ما بينتهيش
والشمس كلمة ربنا للأرض:

كوني مضلمة مرات

ومرة واحدة منورة)

أنا سوسن يستكن على نهر خمر

يغازل أثباجه بأباريق

منقوشة فوق جدرانها

خيل جامح...

بيت يتدلى من قاع النشييج

وحتى سدة قد قيل له الجنة

ليس في النار غير انطفاء جبيني

وجميزة تطرح لذة السائلين

- كوثر عذب لذة للشاربين

غرفة قايضت جدرانها بالفضاء

جيش من النمل

خطط لاحتلال فمي

كيف امسك شهقة عاشق

إذا غنى ليطرب، فاضطرب:

"نزلت ع خده دمعة

وجناحاته متكية"

كانت شوارع مدفونة

في ضحكته، ذباب تغسل

جبهته الريح

قطار يسير على شفتيه،

"واتهدى بالأرض

وقال.........."

عبثا كان يستعجل النشوة

فى الدخان المعبأ من لحاء الأرض

التراشق بين الفصحى والعامية فى النص الشعرى خصوصا شعر العامية يطرح أبعادا جمالية متنوعة، إذ يلتفت النص القائم على العلاقات البلاغية وربما تكون بلاغة الموقف لا بلاغة العلاقات الإسنادية المألوفة، وفى ذلك تختلف الطاقة الشعورية والنفسية المصاحبة بل الموجهة للتعبير إذا قلنا إن الإبداع استجابة للداخل يقوده الوعى الجمالى فى اتجاهات متحركة ومتعددة.

لقد أسهمت هذه الخاصية في تخليص النص من نسق أحادى واحد إلى نسق متشعب متشظى أحيانا وأحيانا متماسك يعتمد على الجدل البنائى.

الالتفات المشهدى عبر الارتداد

استعانت القصيدة الحديثة – للتعبير عن رؤيتها المركبة – بوسائل فنية أخرى من خارج الأدوات الشعرية التى ألفها المتلقى، فاستعانت – من خلال إيمانها بوحدة الفنون بوصفها تعبيرا عن الإنسان المأزوم وحالاته المتغيرة بوسائل فنية من الفنون الأخرى كالرواية والقصة والمسرح والسينما والرسم وغيرها.

وقد لجأ الشاعر إلى هذا التكنيك "نتيجة لطبيعة الرؤية الشعرية فى القصيدة الحديثة من ناحية ولتنوع الأدوات الفنية التى يستخدمها الشاعر فى تجسيد هذه الرؤية وطريقة استخدامه لها من ناحية ثانية، ولميل القصيدة الحديثة إلى أن تكون كيانا متفردا خاصا من ناحية أخيرة"(١٤٣).

كان البحث عن أدوات جديدة أمرا طبيعيا اقتضته طبيعة الرؤية الجديدة المركبة التى يمتزج فيها النفسى والشعورى والفكرى ويتفاعل، بل إن هذه العناصر أخذت طابع الجدل والحوار والصراع مكونة ما يعرف بالخطاب المركب الذى يتطلب طريقة جديدة فى فض مغاليقه وطريقة التعامل معه، من بين هذه العناصر الفنية التى استعانت بها القصيدة الحديثة "الارتداد الزمنى أو المشهدى، وهذه التقنية لم يألفها الشعر العربى، لأنها ارتبطت بالسرد حيث تعنى: "قطع التسلسل الزمنى للأحداث والعودة إلى اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التى وقعت فى الماضى"(١٤٤) أو إلى المشاهد المتناثرة، وذلك من أجل الإضاءة أو تأزيم الموقف، هذا التحول فى

سياق البنية النصية عبر هذه الألية يحدث التفاتا نصيا وفيه يتم كسر التراتب الزمنى والرؤيوى من خلال استدعاء أفق معرفى أخر بقصد إضاءة المعنى وإلقاء "الزوم" عليه من أجل إحداث المفارقة الدلالية، فيستخدم الالتفات حيث يكسر النسق لا من أجل إصابته بالعطب، بل بقصد "الجبر" فعندما يلتفت النص إلى صوت خارج التسلسل فإنه يستدعى موقفا لا يكسره ولا يقطعه بقدر ما يضيف وينمى الموقف المقطوع، يقوم بدور التأزم والتعاطف الشديد والتلاحم النفسى. لم يكن النص ليطرح هذا الاشتباك وهو على حال الحركة الأفقية الممتدة التى تنشأ فى ظل بناء غنائى أحادى، فالالتفات فى هذا السياق يقوم بعملية تعميق درامية الموقف، وتلبس أزمته وتصاعد الحالة، كما فى قصيدة "أمل دنقل" سفر الخروج" الإصحاح الثانى:

دقت الساعة المتعبة

رفعت امه الطيبة

عينها..

(دفعته كعوب البنادق فى المركبة!)

... ...

دقت الساعة المتعبة.

نهضت، نسقت مكتبه..

(صفعته يد..

- أدخلته يد الله فى التجربة)

دقت الساعة المتعبة.

جلست أمه، رتقت جوربه..

(وخزته عيون المحقق..

حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة!)

... ...

دقت الساعة المتعبة.

دقت الساعة المتعبة(١٤٥).

البناء النصي لهذه القصيدة يفارق النمط التوقعى، الذى يعتمد على التواصل الامتدادى عبر سير الأحداث وفق ما تقتضيه لزوميات التماسك، لكن الشاعر الذى يضفى على الحياة شعريته الخاصة، الشاعر الجديد شاعر مركب على المستوى الشعورى والنفسى والفكرى المتأزم على مستوى الرؤية يعمد إلى كسر البناء البسيط السهل ويكون لجوءه إلى "مثل هذا البناء المركب المعقد واستخدامه لمثل هذه الأدوات، والتكنيكات الغريبة ليس نوعا من الحذلقة الفنية وإنما هو استجابة طبيعية لضرورة التعبير عن الرؤية الشعرية الحديثة التى لم تعد خيطا شعوريا بسيطا وواضحا، وإنما أصبحت نسيجا شعوريا متشابك الخيوط"(١٤٦).

ينبنى النص عبر سياقات متعرجة ومتلاطمة تخلقها الأحداث: أحداث المظاهرات التى قام بها طلاب جامعة القاهرة، يتبدى الحدث من خلال الأيقونة: (دقت الساعة المتعبة) إشارة إلى ساعة جامعة القاهرة التى تؤدى دور التماسك البنائى من خلال التكرار كما أنها

تقوم بدور البطل غير أن الإبداع يستدعى التركيز على الأحداث المتعلقة به فيتعالق النص مع الحالة (بانوراما المشهد)، فيلتفت المشاهد إلى أم أحد الطلاب المتظاهرين الذين اعتقلتهم الشرطة من الميدان وهى ترفع عينها: (رفعت أمه الطيبة عينها)، فيلتفت إلى ساحة الحدث من جديد ليعرض صورة الابن وهو تدفعه بنادق الشرطة فى سيارة الاعتقال: (دفعته كعوب البنادق فى المركبة)، ثم يلتفت سريعا لمشهد الأم وهى تنهض وتنسق مكتب ابنها، (نهضت نسقت مكتبه) وتستمر ثنائية الالتفات عبر مشهد الابن ومشهد الأم حتى اكتمال النص وقد تداخلت خيوط التوتر عبر هذه الالتفاتات المستمرة مشحونة بطاقة عالية من الحزن والتوتر والخوف.

وإذا كان الالتفات عبر الارتداد يحقق جدلا بنائيا ففى الوقت نفسه يحقق جدلا نفسيا عن طريق تنوير القارئ بمشهد آخر يلتحم بالمشهد الأول أو الأساس الذى يعتمد على التواصل الزمنى، فيكسر الالتفات التصاعد الزمنى ويلفت القارئ إلى زمن آخر ربما يتقاطع أو يتوازى أو يتداخل مع زمن النص.

أوغل شعراء الحداثة فى تفتيت الترابط وكسر الانسجام القائم على عوامل لغوية ونحوية مستقرة، وأصبحت بنية النص بنية متشظية خاضعة للتكوين النفسى والشعورى المتأزم، المتوتر، المتشظى، ومن هنا يصبح للنص صيغة إنسانية كما يرى بارت، ويؤكد "أن لذة النص هى تلك اللحظة التى يتبع فيها جسدى أفكاره الخاصة، ذلك لأن أفكار جسدى ليست أفكارى"(١٤٧).

ومن أمثلة الالتفات المشهدى قصيدة (خذ مفتاح الجسد من الشرفة) لـ (وسام الدويك)

وحده.. يرسم الليل كهفا

على جبل من زجاج،

وحده... يبزغ الفجر من...

(هل الوقت روح بلا كائن؟)

وحده يحفر النهر مجراه

هل يقسم القوس بالسهم والسهم بالطير والطير بالأفق والأفق بالسحب والسحب بالعشب والعشب بالنار والنار بالماء ؟

أم أية تقدم الروح؟ تتشكل – فى حافة النهر – طفلا؟

دخل التاريخ صومعة الغلال، متأبطا ذراع حبيبتى

بعد أن نفض عباءته فى وجهى

(لم يمنعه الزحام من اقتراف جريمته)

خلص رنتيك من الماء/زحام/خذ مفتح الجسد

من الشرفة، / يذهب في نخاع/كن لى /سريالية

ألفاظى ليست تعجب ماكينة طحن القمح/يطل من الشباك

حصان مشقوق الرأس.

هل أتاك حديث الجبال

التى طارت ظلها؟

والغزالات يأبين أن يعترفن بحق الصخور

أم الحق أن يقسم الماء بالنار والنار بالعشب والعشب

بالسحب والسحب بالأفق والأفق بالطير والطير بالريش؟

(لا يقسم السهم والقوس)

العاشقون لا يحترمون صمت المعزين فى الشاعر المطفأ

(إلا من ضوء سيجارتى، والشحاذ ذو الوجه الرث – يقتحم

خطى لهذه الليلة.

(هل كان ربع الجنيه مبهما إلى الحد الذى أوشك معه على

رفضه؟)

هل أتاك حديث الجبال التى طارت ظلها؟

والغزالات يأبين أن يعترفن بحق الصخور؟

إذن – وحده يصرخ الآن عند الينابيع

"يا بشوش الحقيقة

يا طائرا ينتقى من نخاعى بذور القرنفل،

ينثر فوق السجاجيد حبات روح

تشكلها آهه الله"

(والوقت قبل هبوب العواصف)

لليلة واحدة تتوقف الخناطير، فيوشك الحوذيون أن يفتكوا

بى

على الرصيف طفلة بضفيرتين

على الرصيف المقابل دمية

هل أدركت السيارات الآن لماذا تلمع قطرات مالحة فوق المريلة؟

طير خرافى يشد وريدى

مثل بطريق يثور على الجليد

بسور الموت البدائى الوليد

خريطة دمه

واربع شاحنات.. قد يفتشن الرياح –

يعبثن فى

خطو ونيد

الأصابع – على مسند الكرسى – متشابهة

/ هل صدمته رائحة السودانى المحمص

فى شارع الجامعة

مساء؟

والكرسى ما زال مبتلا بالأصابع.. والغرابة.

قلبان لك؟ ما أجملك!

وجهان لك ؟ ما أجهلك!

روحان لك؟ أم للملك؟

أيها الغجرى الوحيد بلا أبنوس، بلا غابة يمرح الليل فيها

وهذا الزمان المجفف.. كيف يقيم على حافة النهر؟

ابحثى إذن عن قطة تلعق البلاط دون أن تشعر بالعطش

إلى هذه الجملة الواحدة

تقف العائدة

لم يمد يده

، لن يمد يده

هنا ... والسكون علامة وقف، وليست نهاية

ملحوظة جانبية:

"لم يذكر تقرير الإسعاف أنه كان يقف فى ميدان رمسيس،

لابسا بيجامته المخططة، صارخا فى وجوه المارة:

رمث بت تا ماعت

ناس سماء أرض حق إلخ إلخ..."

فهل أعود مبكرا الليلة لأننى لم أحرز هدفى

فلم عانق فتاة ما فى ممر مظلم ضيق؟!" (١٤٨).

لا يعتمد النص فى بنيته على حركة الزمن أو علاقات مترابطة بل إن الالتفات المشهدى يشكل عالمه بعيدا عن التواصل الأمامى مستجيبا للزخم الإنسانى الذى تمارسه الذات مع عالمها: <u>الزمان</u>: يرسم الليل كهفا / يبزغ الفجر/ هل الوقت/ دخل التاريخ/ يقتحم خطى لهذه الليلة../ والوقت قبل هبوب العواصف../ لليلة واحدة تتوقف الخيلطة/ يمرح الليل/ وهذا الزمان المجفف/ عود مبكرا الليلة

المكـان: جبـل مـن زجـاج/ يحفـر النهـر مجـراه/ الأفـق حافـة النهـار/ صـومعة الغلال، الشرفة/ الشباك/ حديث الجبـل/ الـصخور/ الشارع/ المطفأ/ حديث الجبال/ الينـابيع/ الرصـيف/ شـارع الجامعـة/ حافة النهر/ميدان رمسيس/ ممر مظلم خفيف/ سماء/ أرض.

الأشياء: كفها/ زجاج/ كائن/ القوس / السهم / الطير/ السحب/ العشب/ النـار/ المـاء/ الروح/ طفلا/ عباءتـه / رؤيتك/ مفتـاح الجسد/ ألفـاظى/ مكينـة طحـن القمـح/ الـريش/ سيجارتى/ الغـزالات/ طـائرا/ الـسجاجيد/ العواصــف/ الـسيارات/ الكرســى/ قطــة تلعـق الـبلاط/ الأسقف/ بيجامته المخططة.

تمـارس الرؤيـة دورا حركيـا نشيطا مـستندة إلـى بـراءة اللغـة وتخلصها من علاقات جاهزة أو متدفقة، فهي رؤى متداخلـة، متشابهة كثيرة الحركة سريعة التحول، لا تسير علـى نمط معروف سلفا تفتح أفاقا جديدة، لتلتقط شـاهدا لحظـة تجليـة، ثـم تلتفت إلـى آخر يحتك بهـا وتحتك بـه، فتنكسر الروابط الطبيعيـة، وتنـشأ روابـط آنيـة قائمـة علـى التحولات النفسية والإنسانية والدلالية مع الاحتفاظ في كثير من حركـة البناء بـالروابط التـى تقرر التماسك كـالتكرار، والتنـاص الـذى يغـازل البنية الكلية للقصيدة.

هذا الزخم الذي ترى فيـه الـذات علاقـات خاصـة يقـود المبـدع الجديد إلى تبنى أشكال وأنماط تعبيرية تقوم على الانحراف والانتهاك لسلطة النظام التعبيرى، فكل انفعال وتوتر يقود إلى اللجوء إلى صـيغة جماليـة مماثلـة "فـالقول الـشعرى شـكل تواصـلى، ويرجـع ذلـك إلـى

خصـائص البنيويـة والتركيبيـة، وإلـى الوظـائف التـى يقـوم بهـا داخـل مجتمــع، وللأقاويــل الــشعرية القــدرة علــى التنقــل فــى الزمــان والمكان[١٤٩].

هذه الصيغة البنائية المتشظية التـى يحققهـا الالتفـات المشهدى الارتدادى فـى شـعر الحداثـة تماثـل الـذات ، ومـن هنـا يحتفـل التماسك النـصى فـى الإبـداع إذا أراد المبـدع أن ينقـل حالـة موازيـة أو مماثلـة لحالة عدم التماسك البنائى على المستوى اللغوى الذى تشكله الكلمـات والجمل والسياقات من خلال علاقاتها تكسر طبيعـة التلقى للخطـاب الشعرى فتسمه بالغموض، لأننا فصلناه عن تـاريخ تلقيـه والنص كمـا يؤكد ياوس "أحرى أن يفهم في ضرورته من أن يفهم بوصـفه كينونـة ثابتة".

الهوامش:

(1) سورة يونس: الآية: ٧٨.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة "لفت"، المجلد الثاني، بيروت: دار صادر، ط٦، ١٩٩٧.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مادة "لفت"، والفيروز أبادى: القاموس المحيط، مادة لفت، ط: القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠.

(4) د. أحمد حجازي: الالتفات رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، بحث مرجعي، ص:٣.

(5) سورة يونس: الآية: ٢٢.

(6) د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، القاهرة: دار المعارف ١٩٦٥م، ط٢، ص: ٣٠.

(7) إدريس الناقورى: المصطلح النقدي في نقد الشعر، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، د.ت، ص: ٤٥٠.

(8) هكذا وردت الرواية في كتب البلاغيين: انظر: أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق د. مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١٩٨٤، ٢م،ص:٤٣٨.

وانظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة: تحقيق محيى الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل ١٩٧٢م، ج٢، ص:٣٧-٣٨.

(9) ابن المعتز: البديع، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الجبل ١٩٩٠م، ط١، ص١٥٢.

(10) لسان العرب: مادة "خطب".

(11) السابق: مادة "خبر".

(12) قدامة بن جعفر: نقد الشعر: تحقيق كمال مصطفى، القاهرة: مكتبة الخانجى ١٩٨٧م، ص: ١٤٦.

(13) د. بدوى طبانة: معجم البلاغة العربية، المجلد الثاني طرابلس: منشورات طرابلس، د.ت: ص: ٨٠٨.

(14) انظر: د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ص:٨٩.

(15) إدريس الناقورى: المصطلح النقدي في نقد الشعر، ص: ٤٥١.

(16) د. حفني محمد شرف: الصور البديعية بين النظرية والتطبيق، القاهرة: مكتبة الشباب ١٩٦٦م، ط١، ص:١١٨.

(17) أبو هلال العسكري: الصناعتين: ص:٤٣٨.

(18) السابق: ص:٤٣٩.

(19) راجع: الحصري: زهر الأداب، ت: على محمد البجاوى، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٣م، ص:٧٩.

(20) صبور عبد النور: المعجم الأدبي، بيروت: دار العلم للملايين ١٩٧٩م، ص:١٨.

(21) انظر المختار من كتاب "الصناعتين في الكتابة والشعر، لأبى هلال العسكري، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت ص:١٩٦.

(22) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص:٣٥.

(23) ابن الأثير: المثل السائر، ج٢، بيروت: المكتبة العصرية ١٩٩٥م، ص٣.

(24) محمد التنوخى: الأقصى القريب في علم البيان، القاهرة: مطبعة السعادة ١٣٢٧هـ ص:٤٥-٤٦.

(25) السابق، ص: ٤٥-٤٦.
(26) نجم الدين ابن الأثير: المثل السائر، ص:١١٨.
(27) د. عبد الحكيم راضى: نظرية اللغة في النقد العربي، القاهرة: مكتبة الخانجى ١٩٨٠م، ص: ٢٤٣.
(28) د. عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، ص:٨٨٢
(29) السابق، ص: ٩٠٥.
(30) السابق.
(31) د. عبد الحكيم راضى: نظرية اللغة في النقد العربي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣، ص٣م، ص: ١٩٣.
(32) د. محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م، ص:١٩٨، ٢١٤.
(33) د. عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، ٩٠٥.
(34) السابق، ص: ٩٠٤.
(35) بيرجيرو: الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشى، دمشق: مركز الإنماء الحضاري ١٩٩٤م، ص:٣٣.
(36) أمين الخولى: مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير، القاهرة: دار المعرفة ١٩٦١م، ط١، ص:١٦٦.
(37) د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص:٣٣.
(38) السابق.
(39) والتر ج. اونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، عالم المعرفة (١٨٢) فبراير ١٩٩٤ ص:٩٤.

(40) انظر السابق.
(41) جيمز مونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ت: د. فصل بن عمار العمارى، الرياض: دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام ١٩٨٧م، ص:١٥.
(42) السابق ص: ٩٠.
(43) ابن رشيق: العمدة، ج١، ص:١٢١.
(44) السابق.
(45) د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، ص: ٣٥.
(46) عبد السلام بن عبد العالي: ثقافة الأذن وثقافة العين، بيروت: الدار البيضاء ١٩٨٥: ص٨.
(47) د. محمد العبد: اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩٠، ص:٦٥-٦٦.
(48) د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، ص:٣٧.
(49) أونج: رج.اونج: الشفاهية والكتابية، ص:٥٥.
(50) د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، ص:٣٧.
(51) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، ج٣، ص٧٠.
(52) أدونيس: زمن الشعر، بيروت، دار العودة، د.ت، ص١٦٧.
(53) السابق.
(54) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، الأعمال الكاملة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ص١٧-٢٨.
(55) أدونيس زمن الشعر، ص٣٩-٤٠.

(56) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ت:فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع ٢٠٠١م، ص:٤٧.
(57) جوليا كريستيفا : علم النص، ت:فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر ١٩٩١م، ص:٢١.
(58) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، بيروت المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩م، ص: ٣٢.
(59) محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، القاهرة: ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠١م.
(٦٠) المرجع السابق.
(61) الدكتور محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ص ١٦٠.
(62) رولان بارت: لذة النص، ص:٤٤-٤٥.
(63) انظر: د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة للثقافة والفنون والآداب العدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م، ص:٩٨-٩٩.
(64) محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت: المركز الثقافي العربي ١٩٩١ ص:١٣.
(65) السابق.
(66) ج.ب براون وج. بول: تحليل الخطاب، المملكة العربية السعودية: النشر الملك سعود ١٩٩٧م، ص٢٢٨.
(67) جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار ص:١١.
(68) انظر السابق: ص: ١٤.
(69) د. محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، ص: ٣٧.

(70) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: ٢٣٣.
(71) د. سـعيد بحيـرى: علـم لغـة الـنص، المفـاهيم والاتجاهـات، القاهرة:لونجمان.
(72) رولان بارت: لذة النص، ص:٣٩.
(73) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص:٢٣١.
(74) د. سعيد بحيرى: علم لغة النص، ص:١٧٨.
(75) د. عبـد الله الغـذامي: الخطيئــة والتكفيـر- مـن البنيويــة إلــى التشريحية، القاهرة للكتاب ١٩٩٨م، ص:٨٣.
(76) د. محمد العبد : اللغة والإبداع الأدبي، ص٣٨.
(77) د. عبد الله الغذامى: الخطيئة والتفكير، ص٨١.
(78) أفـاق التناصـية، المفهـوم أو المنظـور، ترجمـة د. محمـد خيـر البقاعى، القاهرة الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٣٩.
(79) روبرت هولب: نظرية التلقى، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، كتاب النادى الأدبي بجدة.
(80) المرجع السابق.
(81) جوليا كريستيفا : علم النص ص ٤٥.
(82) السابق، ص:٤٦.
(83) السابق، ص:٣١
(84) النص مأخوذ عن الترجمـة العربيـة لمقـال هـانس المنشور فـي مجلة : "الحياة الثقافية" تونس: العدد ٥٠، ١٩٨٠.
(85) مارك انجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي والجديد، ت: أحمد المدينى، بغداد: الشئون الثقافيـة العراقيـة، ١٩٨٧م، ص: ١١٣.

(86) د. محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص: ٣٠٩.
(87) السابق، ص: ٣١٠.
(88) حسن طلب: أزل النار في أبد النور، القاهرة: النديم للصحافة والنشر ١٩٨٨، ٦٧.
(89) سورة القارعة: الأية: ٥.
(90) سورة الناس: الأيات : ١-٤.
(91) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، ج٣، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر ١٩٨٥م، ص:٥٥.
(92) السابق، ص:٨٠.
(93) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص:٢٥٩.
(94) عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، القاهرة: دار سعاد الصباح ١٩٩٣م، ص: ٣٢٧.
(95) د. محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص: ٣٢٧.
(96) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م، ص:٦٠٧-٦١٢.
(97) محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص: ٣٤٦.
(98) وليد منير: قصائد للبعيد البعيد، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م، ص: ٤١-٤٢.
(99) فاطمة قنديل: التناص في شعر السبعينات، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، مارس ١٩٩٩م، ص: ٢٨٣.
(100) رلان بارت: لذة النص، ص:٩.

(101) سعدى يوسف: الأعمال الشعرية، ط٢، بيروت: دار الفارابى ١٩٧٩م، ص: ٥٣-٥٤.
(102) محمد عفيفى مطر: أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت، بغداد: الشؤون الثقافية العامة وزارة الإعلام ١٩٨٦م، ص:١١٠.
(103) سورة يوسف: الأية: ٨٤.
(104) سورة الكهف: الأية: ٢٨.
(105) سورة الحجر: الأية: ٩٤.
(106) فاطمة قنديل: التناص في شعر السبعينيات، ص: ٢٨٥.
(107) شكرى الطوانسى: مستويات البناء الشعرى عند محمد ابراهيم أبو سنة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م، ص١٤٣.
(108) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة؟، ج١ ديوان أغانى مهيار لدمشقى وقصائد أخرى، بيروت: دار المدى للثقافة والنشر ١٩٩٥م، ص:٣٣٣.
(109) تيرى ايجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ت: أحمد حسان، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١م، ص:١٤٣.
(110) وليم راى: المعنى الأدبي من الظاهرتيه إلى التفكيكية: ت. يونيل يوسف عزيز، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٧م، ص:٧٨.
(111) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، مارس ٢٠٠٢م، ص: ١٤١.

(112) محمود درويش : ديوان محمود درويش، بيروت: دار العودة ١٩٩٤م، ص:٨.
(113) السابق، ص:١٠.
(114) السابق، ص:٢٠.
(115) السابق، ص:٢٠-٢١.
(116) السابق، ص:٣٥.
(117) السابق، ص:٣٧.
(118) السابق، ص:٣٩.
(119) السابق، ص:٤٠.
(120) د. محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص:٢٤٧.
(121) لطفى اليوسفى: في بنية الشعر العربي المعاصر. تونس: سراس للنشر ١٩٨٥م، ص:٣٤.
(122) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة: ١٣١.
(123) د. محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص:٥٥.
(124) عادل عزت: ثلاث قصائد، إبداع العدد ١٢، السنة الخامسة، ديسمبر ١٩٨٧م، ص:٣٥-٤٦.
(125) السابق.
(126) السابق.
(127) د. محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص:٦٢.
(128) عبد الحكم العلامى: لا وقت يبقى، القاهرة: دار نجد، إصدارات بداية القرن ١٩٩٨م، ص:٥٣-٥٤.
(129) سعدى يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ص:٣٥٩-٣٦٠.

(130) سعدى يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ص:٣٣.
(131) علوى الهاشمى: موسيقى الإطار: البنية والخروج، مجلة كلمات التجريبية، العدد التاسع ١٩٨٨م، ص:١٣٢.
(132) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص:١٥٥.
(133) سعدى يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ص:٥٧-٥٩.
(134) فدوى طوفان: على قمة الدنيا وحيدا.، بيروت: ١٩٨٣، ص٢١.
(135) د. على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة: مكتبة ١٩٩٣، ص ١٨٧-١٨٨.
(136) أدونيس: من الشعر، بيروت: دار العودة، د.ت، ص ١٦٤.
(137) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٩٩-١٠٠.
(138) شاهر خضرة: ماثيل في وحمة الكنعاني، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٧م، ص:١٠٢.
(139) علاء عبد الهادي: أسفار من نبوءة الموت المخبأ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م، ص: ١٥-١٧.
(140) علاء عبد الهادي: أسفار من نبوءة الموت المخبأ، ص:٩٣.
(141) السابق، ص: ٩٤.
(142) مؤمن سمير: بهجة الاحتضار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م، ص:١٥٣.
(143) على عشرى زايد: في بناء القصيدة الحديثة، ص: ٢٥-٢٦.
(144) الساق، ص:٣٤-٣٥.
(145) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٢٧٥-٢٧٦.

(146) على عشرى زايد: في بناء القصيدة الحديثة، ص: ٢٦.

(147) رولان بارت: لذة النص، ص:٤٣.

(148) وسام الدويك: يرجع العاديون مكبلين بالياسمين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ابداعات١٩٩٩، ٧٨م، ص: ٣٧-٤٢.

(149) د. حسين فخري: الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، دمشق: اتحاد الكتاب العربي ٢٠٠١م، ص:١٨١.

الالتفات البصري

وشعرية النص

فرضت الشفاهية شكلا مكانيا ثابتا على الشعر العربى التقليدى من خلال تبنى نظام قار يقوم على نظام الشطرين المتساويين فى البنية التفعيلية، هذه البنية التى حافظت على هذا النمط زمنا طويلا أسهمت فى وجوده على هذا النمط الممتد عبر آلية القراءة الشفاهية.

وعلى الرغم من محاولات الخروج على هذا النمط المألوف لشكل القصيدة – من خلال التمرد على أنساقها الإيقاعية : القافية وعدد التفاعيل كما فعل الأندلسيون فى الموشحات – فإن الانتماء إلى الشكل النموذجى التقليدى ظل قويا، يلتفت إلى المكان بوصفه شكلا دالا ينبغى النظر فيه حتى تحقق القصيدة جماليات جديدة، حيث استطاعت تجربة الشعر الجديد- عبر وعيها الإبداعى – أن تلتفت عن ثوبها القديم المثل/ النموذج، إلى مكان خاص تمارس فيه شبقها ولذة وجودها فأصبحت الورقة البيضاء جسدا بكرا يفتق الشاعر أربطته، يشكل فوقها عالمه المزدحم، ويرتب عليها أشياءه، ويشعل بين كفيها نار توجسه وقلقه وشكه ويقينه وحلمه، فيترك للكلمات أن تتبوأ مكانها كما تشير عليها تموجاته الشعورية والنفسية.

لقد اختلفت صورة الحيز/المكان وانتقلت من الاستقرار كما فى الشعر العربى التقليدى إلى الحركة فى الشعر الجديد الراغب فى البحث عما يحتويه ويحققه، وفى هذا الصدد يؤكد محمد بنيس أن: "بنية المكان يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة فى تحطيم التقاليد البصرية التى اعتادها القارئ، فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحهما الاطمئنان، وتدعم توازنه الداخلى الواهى، أما الشاعر

المعاصر فإنه يمتد بهذا التركيب اللامتناهى إلى دواخل القارئ ليحدث خلخلة، ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول فى متاهة القلق"[1].

ومما ساعد على استقرار الشكل الكتابى للقصيدة العمودية هو إحساس الشاعر العربى القديم بأنه "كان يخلق نصه الشعرى من رحم الحياة فى أبسط ممارساتها، وكانت الخصيصة الشفوية الإبداعية للقصيدة الشعرية الجاهلية تتوافق مع قدرات المتلقى حيث تماثلت البنى الشعرية مع البنية الذهنية لفئات المجتمع الجاهلى[2].

أسهمت الكتابية فى البحث عن خصوصيات مكانية فى كتابة القصيدة الحديثة، خصوصا فى ظل دخول الطباعة وتطور تقنياتها وتغير آلياتها- فاتجه الشعراء إلى استغلال طاقات الطباعة، وما ينتج عنها من أشكال متغيرة ومتنوعة تسهم فى خلق دلالة ما عبر اعتمادها على الشفرة/الأيقونة، مما يجعل الشكل الشعرى يتسم بالثراء والعمق، ومن هنا يتضح أن "تنظيم الشكل الكتابى للشعر يعتبر من أهم تجليات هذه الخاصية من خواص النص الشعرى، ذلك أن تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة"[3].

اختلف شعراء الحداثة فى نظرتهم وممارستهم للشكل الكتابى/ تشكيل الحيز المكانى عن الشعراء المغرمين بالشكل خصوصا شعراء العصرين: المملوكى والعثمانى، حيث كان هؤلاء الشعراء يحتفلون بالشكل لذاته بوصفه غاية بعيدا عن المضمون أو

استثماره لصالح المضمون/الدلالة، بل إنهم غرقوا فى بحر التنميق والزخرفة، واحتشدت كتاباتهم بالفسيفساء والأرابيسك، فبقيت شكلا محنطا، لكن شعراء الحداثة أيقنوا أنه يستحيل الفصل بين الشكل والمضمون، فالشكل دال على مضمون ما، فاخضعوه للتدفق الشعورى وحركته وتموجاته، الذى يوجه الكلمة على الصفحة أو يوجه اتجاه الخط وهويته وحجمه أو الشكل فيستجيب الشاعر دون اعتراض، لأن الشعر حالة من غياب والارتقاء بعيدا عن المنطق والعقل. ومن هنا يسعى جاهدا باستمرار لانتهاك المكان المحدد الثابت، فأصبحت كتابته مسكونة بالتوتر والتموج على عكس الشاعر التقليدى، الأمن، المستقر، لأنه "يعرف حدود المكان لنصه الشعرى داخل إطار مقفل وبشكل مرصود. أما الشاعر المعاصر فالمكان وبياض الصفحة جزء من قصيدته الأن، وجزء من البناء الشعرى، والقلق الداخلى ينعكس على تحرير نصه، وعلى طريقة ترتيب كلماته وطريقة قراءتها بعد أن صارت القصيدة طباعيا وحيزا مكانيا يتفاعل مع التقنيات الجديدة قدر تفاعله مع الأحاسيس والمشاعر"(٤).

لقد تغيرت رؤية العالم عند الشاعر الجديد، واختلفت قراءته للأشياء وتباينت حركته الوجدانية مما استدعى اختلافا كبيرا فى نمط لغته وسرعتها، وأصبح النص منتوجا متموجا معقدا متشابكا يشبه العالم الذى يلفه الغموض والتوتر والانهيار فى كثير من معطياته، فأصبح "لا يمنح نفسه بسهولة ولا يهب نفسه فى يسر، بل لا تستنفد معانيه تفاسير عدة، وهو متمثل فى كل تفسير، غير أنه غير متضمن

بدرجة تحول دون إعادة القراءة"[٥].

نستطيع القول بأن الكتابة الجديدة استثمرت آليات جمالية أخذت النص إلى مزيد من التأمل والغموض الذى يحقق متعة فى القراءة بوصفه نصا مفتوحا، يخلق قراءات جديدة متعددة، يتطلب وعيا جديدا مغايرا، محملا بوسائل إدراكية تفك شفراته بعيدا عن الانشغال بالقصد المعنوى فقط، فالمعانى مطروحة فى الطريق، والعمل الإبداعى هو انشغال بالبنية وتشكيلها الكتابى فى إطار لغوى ما، بالإضافة إلى ما أعطى للعين من أدوات لا يمكن التعامل معها بالأذن فقط، مما استدعى نمو القراءة البصرية التى تتعامل مع معطيات أكثر رحابة، ساعدت على نشوء بلاغة بصرية يحتفى بها.

إذا كان الالتفات النصى – فيما سبق – قد تحقق عبر آليات بنائية – اعتمدت على السياق التكوينى للغة فى مظهرها اللفظى الذى يفضى إلى تحليل بلاغى في مظهرها التركيبى الذى يفضى إلى تحليل سردى، ومظهرها الدلالى الذى يفضى إلى تحليل معنوى – فإن الالتفات البصرى يتحقق عبر آليات بصرية مختلفة يطرحها النص الشعرى عبر طريقة تشكيله وطريقة كتابته أى من خلال المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية وحركتها وانتهاك النص المستمر لهيئة واحدة، فيلجأ الشعراء إلى تغيير مسار الشكل والأنصراف عن نسق شكلى إلى نسق شكلى آخر عبر مستويات خطية متباينة كالبنط الصغير = الأبيض، والبنط الكبير ذو السمك= الأسود، وبياض الصفحة يسمى الفراغ، هذه المستويات الثلاثة:

الأبيض، الأسود، الفراغ يخلق بنية متحركة، تكسر التوقع عند القارئ، و"توثق الصلة دائما بين حدث الكتابة وفعل التلقى، لأن أكثر من حاسة تقوم بالاستقبال وكأنها تعيد البناء التأويلى للنسق الإبداعى الكائن فى القصيدة التشكيلية وهو نسق يستعير دلائل غير لغوية، مما يجعل القصيدة التشكيلية تحول المتلقى من موقع التجاوز لقيم جمالية تقليدية""[٦]، ومن هنا تفرض طرقا متعددة لتلقيها، يكون منتوجها الدلالى عبر تجاور بنيتين وتحاورهما من نسقين مختلفين، متمايزين، أحدهما ينبثق من الخطاب اللغوى والأخر ينبثق من الشكل البصرى ومن هنا اكتسب الشعر جماليات جديدة، وخلق آفاق واسعة لحركته النصية والقرانية، والدلالية. "بفضل سابقينا فى الشعر واللسانيات تجرأت اللغة التى كانت تبدو بسيطة فظهرت بوضوح علوم الدلالة والسيمولوجيا والاستتيقا، فأصبحنا نحلل الأنفاس والأقوال والميكانيزمات التركيبية من خلال الأصوات والإيقاعات والنبرات، وكل ثوابت اللغة، فوعى الشاعر بقدرته على خلق أشكال جديدة عبر هذه الثوابت حقق حلما جماليا فاعلا. لقد بدأت المادة اللغوية فجأة أكثر غنى، أكثر اتساعا وعمقا مما كنا نظن، وهذا يعنى إمكانيات جديدة للخلق أى مضاعفة لحرماننا"[٧].

لقد أصبح الشاعر الجديد لاعبا ماهرا، ينظر فى كل الأشياء بدقة، لقد تخلص من فكرة الاستجابة للداخل والتدفق العفوى والفطرى، أصبح يحاكم اللغة وطريقة بوحها على الصفحة البيضاء، ليأخذ منها مسه الجنونى الجديد، الذى يماثل مس وجوده المتغير،

المتخبط المتشظى، لم يعد الشعر إلهاما والشاعر ملهما، يهبط عليه الوحى أو يأتى إليه شيطانه من "وادى عبقر"، بل أصبح الشعر صناعة ومهارة ولعب – بالإضافة إلى وجدانيته التى تحكم حركة تشكله فى الوقت نفسه – و"تحرر الشاعر من فكرة العمل الفنى التى تقدم نفسها أبدية: لقد انخرط بمساعدة الأدلة فى إعلام جمالى دون أن تصلح اللغة ترجمانا للأشياء، لقد صار الشاعر صانعا للنصوص"(٨).

آليات الالتفات البصرى النصى

تعددت آليات الالتفات البصرى النصى فى الشعر المعاصر، متحققه فى جزء من قصيدة أو قصيدة كاملة:

الالتفات عبر السواد والبياض

الصفحة – عند الشاعر الجديد – ساحة احتماء وأفق اكتشاف، مرآة للذات، عليها تبوح بكل أسرارها وتتغطى فيها من الأعاصير ولفح الهجير، وكسوة الواقع المتهدم القاسى، هى الجسد الغض الطرى الذى يقرأ الشاعر مفاتنه، ويتهجى أسراره، ويختبر خصوبته وحيويته:

الورقة البيضاء
جسد
على الشاعر الذى يريد
أن يمارس الحب معها
أن يكون فى مستواها الحضارى
إذا لم تستطع أن تكون مدهشا
فأياك
أن تتحرش بورقة الكتابة(٩).

الصفحة فى التجربة الكلاسيكية: تجربة النمط والنموذج لا تؤدى الصفحة فيها أى دور جمالى، فقط يصب عليها نمط تعبيرى

محدد وصارم، يقوم على شكل ثابت عبر علاقة السواد والبياض: الكتابة والصفحة، دون أن يمارس أحدهما رغبة الانفلات واللعب الذى يؤدى إلى نتاج جمالى جديد، لكن العلاقة بينهما تتسم بالاستقرار والنمطية التى تفقد القدرة على التجلي الدلالى. أما شعرية الحداثة فقد استثمرت المعطيات اللغوية للنص والمعطيات غير اللغوية التى تقرر أنها ليست بمعزل عن عالم النص، فالقارئ لا يمكن أن يستوعب عملا جديدا مالم يتمثله فى صورته الكلية (الطباعية) أو التشكيلية الصورية/البصرية، حيث "يبدأ التشكيل البصرى بنية أساسية من بنى الخطاب الشعرى الحديث ودالا ثريا يوجه فعل التلقى، استنادا إلى أدوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات ليس بوصفه معطى ثابتا، بل بوصفه صيغا متحولة، تنتظم وتشتغل على نحو يسهم فى إنتاج الدلالة"(١٠).

عندما اتجه شعراء الحداثة إلى اللعب بالوسائل اللغوية وغير اللغوية رغبة فى خلق أفق جمالى جديد أصبحت الصفحة الملعب الذى يمارس على أرضه الشعراء مهاراتهم، يشكلون طاقاتهم وقدراتهم، فالصفحة تشهد المخاض والولادة، يشكل على وجهها الشعراء علاقات معمارية خاصة، تؤكد الاهتمام بالبنى التعبيرية العميقة عبر لعبة السواد والبياض، تختلف هذه اللعبة من شاعر إلى آخر، يحكمها الوعى الجمالى والحركة السيكولوجية وصولا إلى إنتاج دلالات متعددة وأفق تأويلى وسيع خصوصا وأن تجربة الحداثة أولت اهتماما كبيرا بالقصائد البصرية التى تتكون فى ظل فضاءات نصية

لغوية أو غير لغوية/طباعية/تصويرية، عبر علاقة السواد بالبياض وجدلهما وصولا إلى إنتاج دلالى ما. "إن البياض لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعى إلا فى تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعا بصريا يتجه إلى حاسة الإبصار، ويوجد فى صيغ الكتابة ذاتها ويتشكل بتشكلها على خلاف إيقاع البنى العروضية التى تبدو فعلا متخارجا عن النص"(١١).

ومن خلال علاقة السواد والبياض وتحولاتهما يحدث التفات بصرى نتيجة تحولات البنى البصرية من شكل إلى آخر أو من سياق إلى آخر تقوم العين بإنتاج دلالته.

وقد تعددت صورة العلاقة بين السواد والبياض أو بين نص الحضور ونص الغياب يحكمها منطق جمالى خاص وحالات شعورية متداخلة، متنوعة، فأحيانا تكون السيطرة للسواد ثم يتراجع شيئا فشيئا أو يتراجع كليا، ليظهر أمام القارئ النص المتخيل الذى يقترحه القارئ، فهو يواجه عالم السواد والبياض، يحاول أن ينتج من خلالهما النص الغائب/النص المؤول كما فى قصيدة أمل دنقل "من أوراق أبى نواس" الورقة الرابعة:

أيها الشعر . . يا أيها الفرح المختلس

...

كل ما كنت أكتب فى هذه الصفحة الورقية

صادرته العسس(١٢).

عندما يطالع القارئ الصفحة وطريقة تشكيلها يجد نفسه أمام بنيتين للبياض، يتعالق معهما السواد، الأولى: البياض المحدد بالنقاط أو السطر المنقوط الذى يحمل حالة الأسى والتمزق التى يفجرها الشعر ويقوم بها فى خلق حالة الاحساس بالوجود، فقد التفت عن المذكور: الشعر/الفرح المختلس، واستخدم النداء الذى يكشف عن الود والتماهى مع الشعر الوسيلة الوحيدة لمواجهة العالم.

أما البنية الثانية: فتتمثل فى البياض غير المحدود أو بياض الانتشار الذى يهيمن على الصفحة كلها، حيث يتخلص النص من السواد، ليواجه علما غير محدد، يفتح أفق التأويل، فالشاعر يقوم بخاصية الإعلام: السواد الذى يعلن من خلاله حالة الكتابة التى حققها

على الورقة، ثم يترك الصفحة بيضاء، فيلفت القارئ بصريا من مستوى الاعلام إلى مستوى ميتا اعلام/الفراغ، ومن هنا يترك الشاعر للقارئ حرية التأويل والتخييل: ماذا كتب الشاعر فى هذه الورقة التى صادرها العسس؟ غير أن البياض الذى يلف السواد يؤكد حالة القمع التى تمارسها السلطة والخوف والصمت الذى أصبح نتيجة طبيعية للمقدمات/الفعل السلطوى. ما كان للسواد/اللغة/الملفوظ أن يقوم بالدور نفسه فى اعطاء القارئ حرية التحرر من الدلالة المحددة فى المذكور/الملفوظ كما فعل البياض "إن الصمت يعد أكثر المجالات تعبيرا، عن التأمل والبحث والمساءلة، ويعتبر لحظة لقاء ومحاورة مع القارئ تحمله من شعرية الكلمات إلى شعرية البصرية، فتعد القراءة – تبعا لذلك – حوارا عسيرا مع نص يلتهمه البياض وانخراطا فى مغامرة لا تعرف النهاية من أجل إنتاج القصيدة التى لم تكتب"(١٣).

وهناك قصائد كاملة – تحتوى عملا كاملا : قصيدة أو ديوانا – تقوم على الالتفات البصرى عبر تناوب السواد والبياض بطريقة متحركة متغيرة فى حضور كل منهما، مما يخلق بنية معقدة عميقة، متعددة، درامية، مفتوحة على احتمالات كثيرة، فقد تحولت القصيدة الجديدة إلى جسد مرنى، تفنن الشعراء فى بنائه وتشكيله الذى يعد استجابة لنوازع الداخل والعلاقات المتصارعة داخل المبدع على الرغم من حدة وعيه وتوقده.

الجانب النفسى يشد الوعى فى اتجاهه أو يستسلم هذا الوعى لحركة الانشغال أو الاستغراق فى التفكير الصامت أو سيكولوجية العقل.

أصبحت الصفحة البيضاء الشاطئ الذى يريح عليه الشعراء جوانحهم المتعبة، البياض الذى يؤكد حالة الجدل والتداخل مع بنية اللاوعى كذلك، فهو يكشف التوتر والقلق الداخلى والصراع النفسى وتموجات الداخل.

ومن القصائد التى اعتمدت فى بنيتها على الالتفات البصرى عبر السواد والبياض قصيدتا محمد بنيس وشريف رزق، حيث استغل كل منهما الصفحة استغلالا مغايرا فى طريقة تشكيل النص، فكلاهما يستخدم الصفحة على جزئين يسيطر السواد/الكتابة/الملفوظ على حيز منها إما فى اليسار وإما فى اليمين ثم يأتى النص الموازى/الغائب/البياض على الناحية الأخرى يمينا أو يسارا محمد بنيس فى قصيدته "موسم الموت" يستخدم البياض مستقلا بذاته، رأسيا فى يمين الصفحة، والسواد/الملفوظ اللغوى فى يسار الصفحة، فتصبح القصيدة على هيئة الشعر العمودى: الشطر الأول – على امتداد القصيدة – يشغله البياض، وأحيانا تتحرك هذه العلاقة باستبدال الأماكن/ المواقع على الصفحة والشطر الثانى يشغله الملفوظ/السواد:

7

حَتّى أُصادِقَ رَعْدَكُمْ أَنْشُو
وَأُفْرِشُ راحَتي قَمَراً لَـــهُ.
لِتُقَبِّلَ يـــا أَهْلي هِيَ
اللَّحَظـــاتُ شَفَّتْ وارْتَـوَتْ
رُؤْيـــايَ مَنْ مِنْكُمْ يُخَبِّرُ عَنْ
بِلادٍ جِئْتُها ماءً عَلى رَمْلِ
الخَليجِ نَشْوَةً ثُمَّ نَشْوَةً هَـلْ
قَتَلوا صَديقي وَهُوَ يَكْتُبُ لي
رِسالَةً
تَجْمَعُنا فَكانَ الماءُ
نَخْـلاً وانْحَنَيْتُ لِكُـلِّ زائِرَةٍ
تُنادينـا دَوائِرُ وَجْهِيَ الأُولى
تَعـالَتْ في صُفُـوفِ الـمـاء
صافِيَةً بِزَرْكَشِ صَمْتِنا بَعْضُ
الكَلامِ تُسـابِقُ الزَّيْتُـونَ بَيْنَ
مَراحِنا قُلْنا وَكـانَ الطِّفْـلُ
يَتْبَعُ مَوْتَهُ اقْتَرِبُوا لَنـا الأَعْلامُ
هَلْ تَتْلونَ لَنا يَوْمَنا أَبَداً لَـهُ

٥٣

التهليـــل يـــا أهلـــى هـــى

اللحظـــات شـــفت وأرتـــوت

رؤيـــاى مـــن مـــنكم يخبـر عـن

بـــلاد جاءهـــا مـــاء علـــى رمـــل

الخلـــيج نـــموه ثـــم نـــموه هـــل

قتلـــوا صـــديقى وهـــو يكتـــب لـــى

رسالته.

تجمعنـــا فكـــان المـــاء

نخـــلا وانحنيـــت لكـــل زائـــرة

تناديـــنا دوائـــر وجهـــى الأولـــى

تعالـــت فـــى صـــفوف المـــاء

صـــافية يـــزركش صـــدرنا بعـــض

الكـــلام تـــسابق الزيتـــون بـــين

صـــراخنا قتلنـــا وكـــان الطفـــل

يـــدفع موتـــه اقتربـــوا لنـــا الأعـــلام

هل قتلوك هذا يومنا أبدا له

ســـرا طريقتـــه فمالـــك غيـــر أن

تلهـــو وتـــضحك مـــن جنـــون

الحـــرب يـــا خلـــى تجـــاوب فـــي

السهول غبارهم ليت البلاد

تضيق حتى نشرب الشاى
المنعنع ثم نرحل فى اتجاه
الموت
هذا الموت
هذا الموت

لى أن أعطى قدمى
لجهات يعرفها المطر اليومى

حتى ينضج غيم

أخر.
يا من لا أعرفها

عندما يقع بصر القارئ على القصيدة يرى أن البياض يقع فى يمين الصفحة مستقلا بذاته معطيا إشارة الفناء والدمار والموت والعدم والغياب الذى يؤسس له السواد، فالذات – في الملفوظ – تكشف عن حضور فاعل : (أصادق وعدكم أدنو وأفرش راحتى تمرا له)، يتحول هذا الحضور الفاعل للذات إلى موت يحتاج إلى زمن الرؤية وزمن الكتابة ومكانها: (هل قتلوا صديقى وهو يكتب لى رسالته)، (وكان الطفل يدفع موته)، (هل قتلوك)، ثم يلتهم العدم والفناء ذات الشاعر وذوات الأخرين: (نرحل فى اتجاه الوت)، وينتهى المقطع بتعالق البياض مع السواد فى المساحة المحددة للملفوظ ليقطع تواصل الكتابة وكأنه يقطع تواصل الوجود الحى، فى الوقت الذى ينتشر فيه الغياب تدريجيا على سلم البياض، ليكشف الدال البصرى نفسه للقارئ فى ظل التفاتاته المتكررة بين البياض والسواد:

الموت

هذا الموت

هذا

الموت

اكتشفت الذات فى نهاية المقطع (٧) أن الغياب يجتاح كل شيء، وتتحول من الماضى إلى المستقبل من بنية الحضور إلى بنية الغياب:

لى أن أعطى قدمى

لجهات يعرفها المطر اليومى

حتى ينضج

غيم آخر

يا من لا أعرفها[٤٤].

وفى المقطع (٨) من القصيدة نفسها يعود الملفوظ إلى يمين الصفحة ليستمد من الصفحة السابقة حركة الغياب من خلال محاورة الملفوظ تاركا البياض فى يسار الصفحة، ليبقى الغياب مفتوحا على الآتى اللا متناهى/الغياب المطلق، فى الوقت الذى يحيط الغياب زمن الاعتراف/الآن من كل الجهات:

8

حان الوقت

حان الوقت

فامنح هذا الوشم ذاكرة

تتعلق عرش الماء

وانفخ فى أوراق الحلم مقدمة

تروى عن سيدتى الأنواء

فلى الآن انصرفت كلماتك طائعة

حتى اكتملت فى طاعتها الأضواء(٥٠).

أما شريف رزق فى قصيدته "حيوات مفقودة" فيستخدم ثنائية السواد والبياض عبر النص والنص الموازى أو نص الحضور ونص الغياب، يمارس فيها القارئ الالتفات البصرى حيث ينصرف عن بنية إلى بنية أخرى، يتحرك – فى هذه القصيدة – من اليمين إلى اليسار والعكس، فالشاعر استخدم الصفحة بطريقة معمارية تقوم على عمودين محددين بالخط الأسود مما يشير إلى استقلال بنية كل عمود بوصفه نصا مستقلا ومتواصلا مع الأخر/البياض أو السواد، فالملفوظ فى عمود والبياض فى عمود آخر، يأتى الملفوظ يمين الصفحة والبياض/الغياب فى يسارها، ثم تتحرك هذه العلاقة وتتغير الأماكن وتتبدل فيصبح البياض فى يمين الصفحة والسواد فى يسارها حتى

يصلا إلى الفراغ/البياض فى الوقت الذى يتغير فيه اتجاه الملفوظ فيكتب من أعلى إلى أسفل.

القصيدة تطرح حيوات مفقودة كما يشير العنوان، كما تمارس فيها الذات حضورا حركيا مكبلا عبر النوم واليقظة، ترصد عند يقظتها ملامح العالم الذى يحاصرها كما فى الليلة الأولى: (٢٠ يونيه ٢٠٠١) الشكل رقم (١)، يحتل الملفوظ/ السواد ناحية اليمين من الصفحة مستقرا فى عمود أكبر حجما من العمود الذى يحتل الفراغ/البياض جهة اليسار، وإذا كان الملفوظ يفتح تواصل الفعل الذى تمارسه الذات وانقطاعه فى أن: "ولكننى واصلت نومى العميق" فإن البياض يقترح احتمالات عدة أمام القارئ؛ لأنه "ينهض بوظائف مختلفة إذ يعيد تنظيم الكلام على نحو جديد، وهو إلى جانب ذلك شكل من أشكال التلفظ عبر الغياب، فإذا النص فى صحته يتكلم ويعبر ويؤسس ضربا جديدا من الشعرية"(١٦).

21 يونيه 2001

الليلة ، أيضا صحوتُ على قلقٍ وسُعال
وتوجهتُ إلى الثلاجة ، كما في كلِّ مرة
على يقين بأنها ستَرتفع . وحدَها ، كما
من قبلُ إلى فمي . ولكنني لن أرتجف أيضا
، ورفعتُ يدي في هدوء ، كإشارة مني
، سيعطيها ارتفاعَ الزجاجة . وحدها ،
غير أنّ يدي لم ترتفع . وحاولت
مُسرعا ، مرة أخرى ، فلم أجدْها ..

2
31

القارئ عندما يواجه هذا النص – فى الليلة الأولى – لابد أن يعتمد على الالتفات البصرى فيبدأ بالبياض وينصرف عن السواد، غير أنه يمارس إنصاتا بصريا فى الآن نفسه، فيقرأهما معا بصريا فى لحظة واحدة.

لقد قضت الذات ليلتها الأولى فى تواصل الغياب عبر النوم وعندما تستيقظ لتواجه الوجود العينى/الملفوظ فإنها تواجه انهيارها ومعاناتها:

- "صحوت على ظمأ وسعال"

كما أن الذات التى خدعت فى الملفوظ رقم (١) واختبأت خلف نومها لتواجه الفقد والضياع تواجه من جديد – فى الملفوظ رقم (٢) – عبر اليقظة الموت/الظمأ – وتكتشف – فى ظل لهفتها – سراب الوجود: حياة مفقودة:

وفى الشكل رقم (٣) يمارس القارئ التفاتا بصريا حين ينصرف عن السواد/الملفوظ فى الشكل رقم (٢) الموجود فى الجانب الأيسر، ليعود إلى مواجهة البياض الذى يحتل العمود الأيمن. فى الوقت الذى يمارس فيه السواد رقم(٢) حضوره الدلالى فى الشكل (٣)، حيث تحتمى الذات بحياة مفقودة جديدة، يسيطر عليها موت جديد، تحتمى بالنوم العميق فى كل ليلة، ويصبح البياض – أمام القارئ- نصا يحمل شعورا متزايدا بالتوتر الدائم والتخيل اللامحدود:

25 يونيه 2001

تعري الشباك ، ظللت ، وواصلت نومي العميق ..
في هواء الحجرة كان بدا – لا أراه طرفه القراءة ، وبرغم
واحدة ، واحدة ، لحظة ، شاهدت فيها (معجزة النهايات) تتعلق
كما في كل مرة ، وظللت حتى غفوت ، ولكنني صحوت ، لحظة
ولكنني ظللت على ثقة من أنهم يطلبون الهواء ، تماسكت ،
المتحطمين ، فتحت عيني على رعب ثقيل ، ولم أجد أحدا ،
الليلة ، أيضا ، صحوت ، على شعور متزايد ، يلفني مخاطر باللحظة

3

32

كما أن القارئ عندما يواجه هذا النص ويلتفت عن البياض إلى السواد فإنه يواجه التفاتا جديدا حيث ينصرف – بعد أن مارس قراءة البياض فى العمود الأيمن – إلى الملفوظ غير الاعتيادى فى اتجاه كتابته حيث كتبت سطوره رأسية تقرأ من أعلى إلى أسفل، كما يواجه القارئ فى الوقت نفسه التفاتا زمنيا، فقد حدث انقطاع فى تسلسل الليالى، فالشكل يحمل ليله (٢٥) يونيه ٢٠٠١ وقد سبقته ليلة ٢١ يونيه فى الشكل السابق مما يشير دلاليا إلى تكرار الحدث بالمعطيات نفسها، ولكن ليلة ٢٥ يونيه تطرح تفاعلات جديدة وحركة

للذات والعالم مختلفة على الرغم من سيطرة الموت والفقر، كما أن الذات استفاقت على شعور متزايد بالحصار والقهر والرعب، حاولت الهروب من المواجهة بغفوة قليلة لتتوارى عن لحظة ثقيلة، أصبحت بها الأشياء على غير عادتها.

وفى الشكل رقم (٤) يتوالى الالتفات البصرى بين السواد البياض من جهة، حيث يحتل الملفوظ جهة اليمين – مفارقا الصفحة السابقة – وبين السواد والسواد من جهة أخرى، حيث تفارق عين القارئ الملفوظ المقلوب فى العمود السابق شكل (٣) إلى الملفوظ الاعتيادى فى الشكل (٤):

28 يونيه 2001

ساءتْ حالتي
فأحياناً أقومُ منَ النّومِ فجأةً ،
فلا أجدُ حُجرتي في حُجْرتي
ولا أنا في الـ أنا
وأحياناً أقومُ
ــ للتّبولِ مثلاً ــ
فأجدني ، مُلطّخاً بالدّماءِ ،
وأحياناً ينامُ جسَدي
وتظلّ سهرانَ بجانبِهِ
منَ الخوفِ

ومعَ هذا صبرتُ

4

33

ويواصل الشاعر – في القصيدة – كسر التراتب الزمنى، فتأتى الليلة ٢٨ يونيه بعد ٢٥ يونيه ، مما يشير إلى حركة جديدة للذات ورؤيتها للعالم، اصطدامها بالفقد المختلف بعدما ساءت حالتها وواجهت الفقد المكانى والوجودى:

-"فلا أجد حجرتى فى حجرتى

ولا أنا فى الـ "أنا"

وتعترف الذات من خلال الملفوظ/السواد باحتمالها:

- "ومع هذا صبرت"

ليوجه القارئ مساحة الاحتمال/التأويل فى مساحة البياض جهة اليسار الذى يعد متما.

ويظل النص على حال التوتر مشدودا للفراغ تارة وللسواد تارة أخرى محققا التفاتا بصريا حركيا، يعمل على حيوية النص، فينتقل القارئ من مساحة التأويل البياض فى الشكل رقم (٤) إلى مساحة التأمل المباشر والحوار وجها لوجه مع الملفوظ فى الشكل رقم (٥)، الليلة ٢٩ يونيه ٢٠٠١ فى الوقت الذى تواجه فيه ذات الشاعر ذات الآخر:

29 يونيه 2001

أنا أعلمُ أنكَ هنا هنَا
وأعلمُ أنَّك حيثما تكونُ تُلاحقُني
ولكنَّني لم أعُدْ أقوى

ماذا تُريدُ إذاً ؟

أيُمكننا أنْ نظلَّ هكذا
واحدٌ في الجحيمِ
وواحدٌ في الأثيرِ
وأنتَ تطغى
؟

5

34

ينهى الشاعر السواد/الملفوظ فى العمود السابق بالتساؤل الذى يؤكد وعيه بالتشكيل المكانى لنصه حيث يقرر عبر الالتفات البصرى رؤية المواجهة مع الآخر:

- أيمكننا أن نظل هكذا

واحد فى الجحيم

وواحد فى الأثير

وأنت تطغى.

؟

ويضع علامة الاستفهام فى مساحة بيضاء تفتح مجال الانتشار للغياب والعدم فى الصفحة التالية، حيث يلتفت النص مع البياض فى الشكل رقم (٥) إلى بياض مجاور فى الشكل (٦)، لتتسع مساحة البياض، وتقف الذات فى مواجهة الأخر عبر هذه المساحة كأنما يواجهان فراغا واحدا محددا، أو كأن الذات تواجه نفسها فى مرآة الفراغ/البياض، أو كأن واحدا فى الجحيم وواحدا فى الأثير على حد اعتراف الشاعر يتجاذبان الفضاء:

30 يونيه 2001

هذا الصباح تنبهتُ إلى أنَّ رأسي لا تستقرُّ تماماً على جسدي ، كأنَّ أحداً شرعَ في الاستيلاء عليها ، وتركها فجأة ، مُعلّقة . في الهواء . ربّما لأنني صحوتُ على التجربة ، في اللحظة المناسبة . لسببٍ ما ، وكشفتُ مؤامرة استيلائي على حينِ غفلة ، ولكنني تقبَّلتُ ذلك ، بكلِّ هدوءٍ . وجلستُ على حافّة السّرير ، مُطْرِقاً ، إلى أنْ غفوتُ ..

6/35

وفى الشكل (٧) يجتاح البياض/الغياب السواد ويسيطر عليه، حيث تقلص التعبير الذى يؤكد حالة العدم والغياب والموت واللاجدوى، إنها الإفاقة التامة التى تعانيها الذات بعد رحلة حيوات مفقودة عبر ليال عدة، بعضها متتال وبعضها غير متتال، اعتمد فيها الشاعر على زمن الغفوة واليقظة حتى وصل إلى تاريخ ٣٠ يونيه ٢٠٠١، فتحولت الرؤية الحلمية إلى إدراك نهارى تمارس فيه الذات صحوة مفاجئة:

- "هذا الصباح تنبهت إلى أن رأسى
لا تستقر تماما على جسدى".

وينتقل الشاعر إلى ليلة ٢٣ أغسطس ٢٠٠١ متخطيا الترتيب الزمنى محترقا فضاء الرؤية، حتى يعطى إشارة إلى امتداد الحياة المفقودة عبر تواصل إدراكه للعالم:

23 أغسطس 2001

لا أحد في السّرير
لا أحد على الكُرسيّ
لا أحد ينْزعُ الحُجْرة
لا أحد في المرآة
لا أحد في الحُجرة إطلاقاً
لا أحد سوى يقيني بالـــ لا أحدَ ..

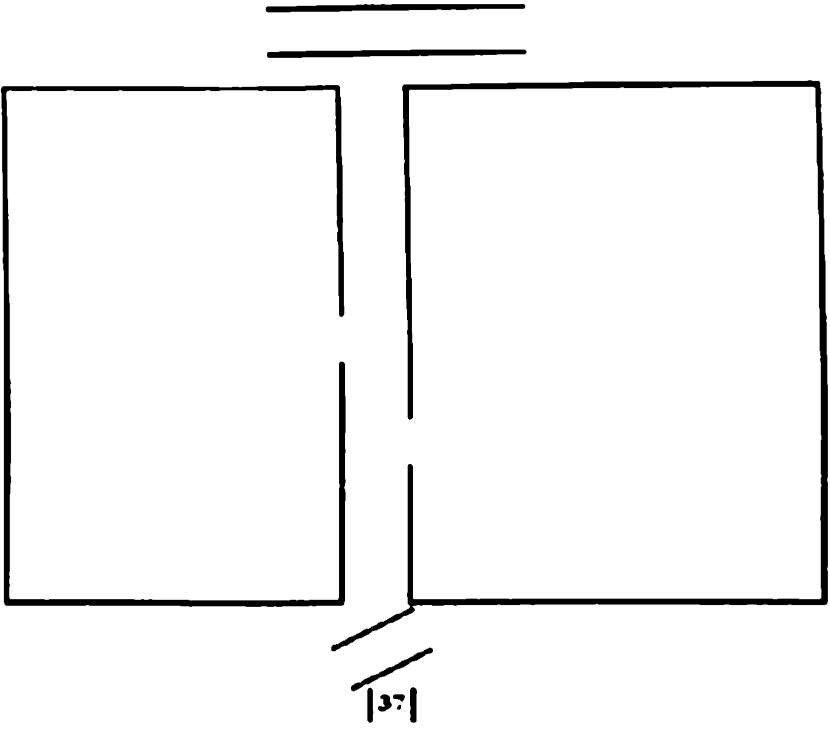
36

استطاع الشاعر أن يكتشف العدم المطلق والغياب التام، ويكتشف خواء اليقظة والحلم أو الغفوة والإفاقة، وإنما وصلت الذات إلى يقين تام بأن الفراغ والعدم يحتاج كل شىء له وجود حيوى يمارس حضورا مع الذات، فاستخدم النفى "لا أحد" حتى وصل إلى

يقينه المحفوف بالبياض الذى يهيئ للبياض المطلق/العدم/الموت/الانهيار الذى تنتهى به القصيدة حيث تضاءل السواد فى الشكل (٧)، ثم تآكل وتلاشى فى الشكل الأخير، حتى أن البياض/الغياب التهم كل شيء فى عالم القصيدة تأتى على الترقيم فى الشكل الأخير، وأصبحت الصفحة عبارة عن عمودين يسكنهما البياض التام، ليواجه القارئ نصا مفتوحا، نصا غانيا حاضرا، يقترح حضوره القارئ، نصا يعتمد على التأويل والتخيل اللامحدود، نصا يتعدد بتعدد قراءه.

فى الوقت الذى يستشعر فيه القارئ بالعدم والفناء واكتساح الفراغ، وفى هذا يعتبر اكتساح البياضات للصفحة تأكيدا للموقف الانطوانى والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة من الذات"(٢٧).

كما أن الشاعر – فى الشكل السابق – لم يضع تاريخا فى أعلى الصحفة كما فعل فى اليوميات السابقة على الرغم من وجود المكان المخصص لها، ليؤكد اكتساح البياض/الفراغ للزمن الذى تعايشه الذات وتحتك به منذ أن تقع عينا القارئ على الصفحة، فيعيش عالم التأويل والاقتراح الديمومى الحركى:



نستطيع القول إن لعبة السواد والبياض فى قصيدة الحداثة لم تصبح عملا مجانيا أو فعلا بريئا خاليا من قصدية جمالية ومهارة تشكيلية كبيرة، يسهم فيها البياض كما يسهم السواد فى التعبير عن عالم الذات وأحوالها ورغباتها، كما أن البياض يقوم بدور لم تستطع اللغة/السواد بمفردها أن تقوم به فى دورها الإبلاغى، فالبياض ساحة لوجود خاص وضرب من الإيقاع النفسى. كما أن ثنائية البياض والسواد بهذه الطريقة تخلق التفاتا بصريا يقوم بكسر الملل وخلق لذة فى التلقى، وشعور بالتماهى مع النصوص، كما يسهم فى إنتاج شعرية تقوم على الحركة والامتلاء والتأويل والتعالق والدرامية بعيدا عن التسطيح والغنائية الساذجة أو رومانسية الأضواء الخافتة.

الالتفات البصرى عبر سمك الخط

اهتم الشعر العربى على امتداد عصوره بالمثيرات الأسلوبية خصوصا النبر بوصفه منبها ومثيرا سمعيا، تحظى به اللغة العربية أكثر من غيرها، فهو يؤدى دورا جماليا، ويعمل على تمدد زمن الإفضاء اللغوى تحت تأثير الاختيارات النفسية، أما شعر الحداثة – خصوصا بعد انتشار الأدوات الطباعية وتطورها- فقد اتجه إلى استغلال طاقات الطباعة، فبدأ الاهتمام بتشكيل النص فضائيا على سمك الخط الذى يلعب دور النبر البصرى، حيث يركز بعض الشعراء على الحروف أو الكلمات أو الجمل أو الأسطر حتى تقوم هذه المكونات البنائية بدور النبر الصوتى. كما تعمل هذه الوحدات على تأكيد ظاهرة الالتفات البصرى حيث تتحول عين القارئ طبقا لتحولات السمك وبالتالى تتحول بنية النص ودلالته.

وقد تعددت وحدات النبر البصرى فى القصيدة الجديدة وتعددت دلالاتها فالشعراء يستخدمون النبر البصرى مقطعا فى سياق النص أو سطرا، أو كلمات متفرقة داخل مقطع. وأحيانا يكون النص منبورا، ويأتى مقطع فى داخله غير منبور أو أقل سوادا من النص، يؤدى دورا دلاليا تعجز الصياغة عن أدائه، ومن هنا يمكن القول: "إن توزيع البياض والسواد يعتبر أثرا لاشتغال الكتابة فى تنظيم الصفحة وتنضيد الأسطر الشعرية، ولكن دوره داخل الفضاء النصى لا يقتصر فقط على ضبط نظامه، بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تقديم

دلالات أيقونية – إما فى ارتباطه بالمنتج أو فى علاقته بالسياق النصى"[١٨].

استخدم "رفعت سلام" النبر البصرى/سمك الخط فى إطار كلمة أو كلمات متفرقة داخل مقطع– فى ديوانه:"كأنها نهاية الأرض" – فمن امثلته: النبر البصرى فى كلمة ما ورد فى قصيدة "عراء":

تأتي:

مدججة بالمراثى والمواريث والأمومة والبربرى الأخير.
تربيهم فى الذاكرة، ترعى خطاهم فى جسدها أطراف
النهار، تهدهد أحلامهم الوثنية آناء الليل، ينامون فيها،
لا تنام الصرخات والمجنيق والسنابك، الأسوار ملغومة
بالحراس الشاهرين، نفير ضال أم نفخة صور، من القادم
المريب؟ تروس منثورة، مركبات مكسورة، والخيول
نافقة تعلك الوقت والرماد، أيها الليل اللئيم،
ما حيلتى؟ من أين يأتى الهديل، دخان سام، أشياء
مبقورة، متى كانت اليقظة؟ أم النعاس مملكتى الشاغرة؟
ناموا إلى أن يشبع النوم، ساهرة على أحلامكم، أرعى
الطعنات البائرة، تصحو وتغفو طويلا،
وأغنى غنوة عتيقة[١٩].

استخدم رفعت سلام كلمة "تأتى" فى بداية القصيدة فى سمك مختلف عن سمك الخط الذى كتبت به القصيدة، فجاءت الكلمة فى حجم اكبر، أكثر سوادا حتى يتهيء القارئ لاستقبال الذات فى بداية حضورها الاجتياحى الذى يملأ بياض الصفحة، وكأنها تملأ فراغ الوجود عبر حضورها، فالشاعر – عن طريق البنط – يخترق زمن التلقى وزمن الكتابة والزمنى النفسى عنده وعند المتلقى فى آن. ثم ينتقل الشاعر إلى بنط أقل حجما/سوادا يحمل معطيات الذات الانثوية – وبهذا الانتقال يحقق التفاتا بصريا من زاوية التلقى – التى تتحرك فى علاقات خاصة داخل النص، أو ما يمكن أن نقوله فى العلاقة بين مستويى البنط – خصوصا فى إطار الحركة – تفصيل بعد إجمال، حيث وضع الشاعر العلامة البصرية والدالة/ علامة الترقيم : النقطتين المتعامدتين بعد كلمة "تأتى".

ويتحقق الالتفات البصرى عبر تزاوج سمك الخط فيكون النبر البصرى فى جملة ثم يلتفت النص عنها إلى حجم آخر، وتنشأ عن عملية الالتفات البصرى حركية نصية، تخلق منه نصا مفتوحا على دلالات أعمق، تسهم القراءة البصرية فى إنتاجها:

مرأة من نفايات يستدر إليها فى انكسارة البصيرة، كيف؟

ليتها الطعنة العمياء، لا سكينة بعد اليوم والنوم قتيل

**جسدى		مقبرة**

**وأعضائى		عويل**

من يوقف الرحى أخرج منها غبارا غاربا كل صمت وضغينة،
سكين تمد جذورها، تورق البوم والغربان تنعق في خلاء
الروح، تطلب الثأر الهراء.
أيها السهو، رولتني،
ورميتني إلى العراء
نمى الحرام مسفوح
على وجه الهباء[٢٠]..

يقرر الشاعر واقعا متردیا تحمله صورة المرأة، شعورا بالألم وفقدان السكينة، إنه أفق نحو الموت، الذى يؤسس له الشاعر بجسده، هذا الجسد الذى صار مقبرة كبيرة قادرة على دفن الحياة بكل معطياتها، فيأتي الخط يبرز هذا الحضور والاحتواء: حضور الجسد والموت فى آن، فالشاعر لا يملك إلا جسده يعبأ فيه العدم والفقد والغياب، فى الوقت الذى يركز فيه بصريا على معطيات الجسد: الأعضاء التى أصبحت هى الأخرى وسيلة للإبلاغ: (واعضائى عويل)، فصورة الجسد والمقبرة والأعضاء والعويل تفارق الصوت البصرى الذى ينبني عليه النص وسائر مفرداته.

وأحيانا يأتى النبر البصرى مقطعا ويحدث التناوب بين مستويين من سمك الخط، فيحتل النبر مقطعا فى جسد النص، ليقرر من خلاله الشاعر بعدا دلاليا، يجعل القارئ منحازا باهتمامه إليه، أو يريد الشاعر أن يعرى نفسه فى شىء من التضخيم للذات سواء أكانت هذه الذات ذات الشاعر أم ذات الآخر:

أنا المراة الساجية

رمتنى البراءة فى المفترق الوعر،

فاخترت الندمم

لا فرح يعرفنى ولا ألم

مراوحة فى الرمادى،

ظل بلا قامة،

وجود: عدم

أنام فى أرجوحة مريحة

بين لا ونعم

لا مسيرة أو مخيرة، من يحمل عنى صليب الاختيار الصعب، لا تدخلنى فى تجربة، أريد لا أريد، فمن يقول لى؟ بين الأبيض والأسود لا أريم، لا أميل، مغروسة فى[٢١].

بالتأمل فى المقطع السابق يتضح أن الذات الأنثوية تحتل منطقة النبر البصرى، فيأتى حضورها جامحا متضخما حتى وإن فارق هذا التضخم صورته الإيجابية، ووقع بين ثنائيات متجادلة تقرر وجودا خارقا يصل حد الأسطرة، فهى تحمل معطيات ونقيضها فى الآن نفسه، يسهم الخط فى إنتاج هذه الدلالة لصورة المرأة التى تلتفت عن ذاتها بصريا عبر الخط إلى وجود تريد من خلاله التخلص من كينونة أثقلتها كثيرا فتبدو فى صورة باهتة، خافتة، ينتجها حجم الخط الأقل سمكا/سوادا من المقطع المنبور بصريا.

وقد تنوعت أشكال النبر البصرى كما تنوعت المساحات التى يشغلها، فتنوعت الدلالات من خلال طاقات الخط وقدرته على تجسد الرؤى والرغبات النفسية ورغبة فى إيجاد نص متحول، متموج، يتماهى فى ذات المبدع المتحركة فى اتجاهات متداخلة ومتلاطمة ومتوازية فى آن، فاختلاف الخط من حيث السمك يشير إلى اختلاف مستويات البناء النصى، كما يشير إلى اختلاف الأصوات كما فى قصيدة أدونيس:

أصغوا

ها هى تقترب الخطوات، واصغوا

لتويجات جذوع

سموها زهر الآلام، وقولوا

هذا وعد الأرض، واصغوا.

هى ذى الأصوات تعانق صوتى:

يا وجه الإنسان الطالع كالزلزال سلاما

ألهمنا

وأبح لزلازلك الهدباء مدانا

خذنا

نحو الوجه الآخر من هذا الوقت المرفوض، واقنعنا

أن جمال الأرض الإفراط

وأن الحكمة رب من ورق

أقنعنا

أن النجمة ماتت والعالم يهذى

وتخطف

هذا الشاعر

يا هذا الوعد المرسوم كجبهة طفل يولد باسم فضاء

أبهى

واصحبه فى

كشف

كشف

كشف ... [٢٢].

استخدم أدونيس مستويين من الأداء الكتابى الخطى ، حيث تبدأ الدفقة بخط سميك بارز يمثل صوت الشاعر الداعى إلى التمرد والخروج، إنه صوت التحدى والحضور الفذ، فالقارئ يستطيع أن يرى – من خلال الخط – ملامح الشاعر وقدرته على الجسارة والرغبة فى استمالة الآخرين واستقطابهم، وفرضية حضوره بهذه الملامح، ثم يأتى المستوى الأدائى الخطى الثانى ليمثل صوت الآخرين الذين يشبهون الجوقة التى تتبنى موقف الشاعر الرافض المنتمى للتمرد والثورة، ولأن هذا الصوت صوت تابع لصوت الشاعر فقد جاء خافتا، مختلفا عن صوت الشاعر على الرغم من تداخلهما فى الفعل والرؤية، حيث تعانقا معا ليمارسا دورا واحدا، غير أن هذه الأصوات بقيت واهنة ضعيفة فى حاجة إلى صوت الشاعر.

لقد استطاع أدونيس عن طريق حجم الخط/سمكه أن يكشف هذه الثنائية المتضادة فى الحضور، وأن يخلق التفاتا بصريا قادرا على خلق دلالات متعددة.

ويتخذ محمد بنيس من المغايرة الخطية/تحولات سمك الخط طريقا للتعبير عن رؤيته، حيث استخدم فى بعض المقاطع خطا أسود أكثر سمكا والبعض الآخر جاء الخط أقل بروزا وسوادا، يجعل كل مجموعة أقل بروزا من خلال تشكيل يجعل كل مجموعة من المقاطع كأنها نصوص مستقلة، تتجاذب وتتجادل مع النصوص الأخرى الموجودة فى الصفحة نفسها كما فى قصيدته (مواسم الشهادة):

6

مَدّتْ لي زَرْعتها الخضرية تَنْسَلُّ إلى أغاني حَنْجرتي
رئتي
قدمي
يُشَهِّيني هذا الملكوتُ
الطّالعُ مِنْ إشراقة خضرتها
فأزرعُ عشقي عِنْدَ التُّربةِ
ينهضُ بي قدمٌ يشُدُّ طريقَ
تنمو غزلانٌ تتراءى صرختَها
بَيْنَ الأحراشِ تقدّمْ باوحي
هذي الأعشابُ تُخبّئ
صورتَها وتَقدّمْ لا تُمْهِلْ
عينيكَ فتلكَ مفاتنُها
لنْ تمنحَ
مزلاجَ الملكوتِ
تقدّمْ
أمامي
تنكرُ سطحَ الماء فلا يبقى
غيرُ الممنوعِ

فجاءتني عِنْدَ النّوْمِ قالتْ
لا تعُدْ جاءَتْ بإناءٍ مِنَ
الفخّارِ بِهِ الحنّاءُ وأشتاتَ
حروفٍ مِنْهَا اللّوزيُّ
الأصفرُ القرنفليُّ الأبيضُ
العسليُّ الأزرقُ البرتقاليُّ
الأشهبُ منها الباءُ الجيمُ
العَيْنُ الدّالُ الميمَ وذاكَ
الألفُ المرميُّ على عتبة
الوحدةِ نمنمتْ صدري
وشاحاً خطّتْ فوقَهُ قوساً
وقوساً في كُلِّ قوسٍ كفُّها
بباطنِهِ عينٌ لها شهقةُ
النبوءةِ وسعةُ الذهولِ يا
أيّها الولدُ العائدُ مِنْ لجّةِ

الصخر لا تحزن هكذا

قالت رمت برجلى فى

بئر قريب من الفجر لا

تحزن كانت وصيتها

الأخيرة قابلتنى نخلة

تنمو وتكبر وتاج

يختفى ويصغر حتى

سقط القمر فى أعياد

المياه كلمته وتبعته لم

أستشر مئذنة ولم اقرأ

كتابا قرأت الناس

والنبات ولم أكن صامتا

لك ما تشائين أيتها

الأعياد منى فأنا التيه

والرغبة ما غنيت ولكنى

فيك صحوت على نفسى

حتى أخذتنى سنة من

أنحاء السمع.

متاريس

حيطان أربعة

قضبان

لون مغموق

برد

وقليل من صوت الأحباب(٢٣).

يقوم الخط عبر سمكه وتحولاته من حيث السواد بدور الاتصال والانفصال بين النصوص، فمن يقرأ الخط البارز فى الصفحتين يدرك أنه أمام نص متكامل على الرغم من اختراقه مستو آخر من الخط أقل بروزا/ سمكا، فالقارئ يستطيع أن يتابع القراءة مع الخط السميك حتى ينتهى النص.

يعود القارئ ويقرأ النص الأخر الذى يتشكل عبر خط أقل بروزا فى الوقت الذى يتشكل فيه كل مستو من المستويين الكتابيين أو الخطين عبر بنية موسيقية مختلفة، تكشف دلاليا حركة حضور الذات الانثوية التى تحد علاقتها بالشاعر، فالخط البارز/السميك يكشف حضورها الاجتياحى المباشر مع ذات الشاعر فى الوقت الذى تقيم فيه حوارا مباشرا معه، فالخط تمثيل لحالة المواجهة والحصار واعلان وصيته التى تشتمل على عدد من النقاط والمعطيات.

أما الخط الأقل سوادا أو سمكا فإنه يكشف مفردات العالم أو ما يطلق عليه الشاعر الملكوت فى صورة متشظيه تعتمد على نسق سردى فى بنيتها، و عبر التحول بين بنيتى سمك الخط/الالتفات البصرى تبدو ذات الشاعر - المتصلة والمنفصلة، المتشظية والمتوحدة، المتموجة فى حضورها النفسى وفى حضورها الكتابى – متوقدة تواقة لتأويل العالم :

"إننا عندما نكتب نتموضع داخل فضائنا الخطى، ونكون فى نفس الوقت ممثلا ومتفرجا، إننا نكتب، وننظر إلى أنفسنا ونحن نكتب نستمع إلى كلامنا الصامت الذى يصاحب البناء، لهذا وجب أن يكون ما نكتبه – كأبعاد وأشكال وتنظيم – مناسبا للصورة التى لدينا عنه، والتى نسعى لا شعوريا إلى تحقيق تمثيل لها"[٢٤].

إذن لم تصبح ادوات التشكيل النصى بسيطة مثل ذى قبل حيث الاعتماد على الكتابة اليدوية ولكن الطباعة الحديثة جعلت الشاعر المعاصر يدخل أفاقا واسعة للبحث عن وسائل أدائية تسهم فى إنتاج نصه، فيتحول من نص بسيط مفرد إلى نص مركب، عميق، تخترقه ادوات متعددة خارج النوع، فلم تعد اللغة المنطوقة وسيلة الشاعر الوحيدة للتعبير عن رؤيته وعالمه، بل فتح الشاعر المجال أما القارئ لاستغلال حواسه فى إدراك جماليته الخاصة.

الالتفات البصرى عبر النص والصورة

كلما ازداد وعى الشاعر بذاته والعالم اتسع مفهومه للحرية والإبداع وتواصلت حركته فى البحث عن أليات ووسائط لغوية وغير لغوية تسهم فى إنتاج شعرية جديدة عميقة ومركبة، من هذه الآليات التى استخدمها الشعراء الجدد الصورة التشكيلية أو الفوتوغرافية حيث أخذت هذه الصورة مكان الكلمة بوصفها أداة/ايقونة قادرة على اختزال قدر كبير من التخيل والتأويل، والشعر فى هذه الحالة حرية يدرك الشاعر أن وجوده قار "فى الانفلات من الحدود النوعية الصارمة/الكلاسيكية الضيقة والانحياز إلى الانحراف سواء فى العلاقات أم فى أليات التحقق الجمالى "إن ما يجعل الشعر قادرا دوما على الاقتباس النوعى من الأنواع الأخرى وعلى استيعابها فى الآن ذاته هو قدرته الدائمة على العصيان"[٢٥]، فالشعر هو قلق الثائر، هو التكتم، هو الانحراف المؤدب، الشعر هو الفهم الضال، التأويل الضال، الحلف الضال[٢٦].

يحقق انحراف الشعر عن حدوده القارة – التى ألفها القارئ، الكامنة فى الوسائط اللغوية إلى الاحتماء بحدود نوعية جمالية أخرى تتجسد فى صورة أو لوحة – التفاتا بصريا يفتح مجال التأويل الدلالى، فالنص والصورة يتجادلان، يتجاذبان، يشتبكان فى حركة مستمرة، تجعل القارئ يقوم بعملية الاستبدال القرانى، فيواجه نصا

أكثــر حركــة وانفتاحــا وعمقــا حيــث "ســمح الاســتخدام الكثيــف للصورة/الأيقونة باظهار جاد للأسلوب متحركا ومصورا تعبيريا لـه استقلاليته بـالرغم مـن ارتباطـه – فـى ذهـن المتلقـى – بمفهـوم أو أكثر"(٢٧).

هذه الألية التعبيرية التى لجأ إليها شعراء الحداثة تخلق جدلا بين النص والصورة وبالتالى تخلق التفاتا بصريا يمارسه المتلقى عبر هذه الجدلية التـى تهشم الألفـة والتوقـع عنده، ويقـوم الالتفات بفعالية التشويش هذا التشويش يفترض مسبقا حضور مؤلف وقصده المرتبط باللعب، الأمر الذى يشجع على القيام بمقارنة. ولاشك طبعا فى أننا لا نستطيع إقامة تحليل أدبيـة أى عمل علـى القصد الضمنى أو القصد الصريح للمؤلف لكنا نستطيع علـى الأقل أن نقر فـى هـذه الحالـة الخاصة بأن القصد هنا ملائم للدلائليات الأدبيـة، لأن النص المشوش أيقونـة قصد بالإضـافة إلـى أن إلقـاء مسئولية هذه المقارنـة التناصـية علـى عـاتق القـارئ هو أمر لا يجعل القراءة متوقفـة علـى أمزجتـه: فنسق اللانحويات التى لا مفر منها يجعل القراءة سيرورة مقيدة.

ومـا دامـت اللانحويـات قائمـة فـإن القـارئ يعلـم تورطـه فـى قـراءة مغلوطـة وبالتـالى عـدم انتهـاء مهمتـه بعـد، والحريـة الوحيـدة المتروكة له هـى أن يكتفـى بهذا الحل السهل، فيظل دون الإبداع فـى منتصف طريقه إلى الهدف(٢٨).

ومن الأعمال التى حققت التفاتا بصريا عبر المزج بين النص والصورة ديوان "شجن" لـ (علاء عبد الهادى) الذى يعد نموذجا جديدا فى شعر الحداثة، فهو يعتمد على الصورة بوصفها آليه جمالية تختزل مساحة تعبيرية تشكل دهشة وقلقا فى التلقى والتأويل خصوصا وأن العلاقة بينها وبين النص قائمة على قصدية جمالية أو مبدأ اللعب من منظور أن الإبداع هو اللعب سواء أكان بالوسائط اللغوية أم الوسائط البصرية وصولا إلى تحقق جمالى خاص تنشد فيه الذات عالما بكرا وجديدا قابلا للتساؤل ويستعصى على الإجابة الجاهزة الممكنة. كما أن الشاعر يستخدم الصورة لا بوصفها شارحة أو مفسرة للنص لكنها تقوم على الجدل والتماهى.

يصرح الشاعر بإجراءاته الجمالية فى هذا الديوان بقوله:

"جاء هذا الديوان منقطعا عما سبقه من أعمالى الشعرية على المستوى الجمالى، فهو العمل الشعرى الأول – الذى أعرفه – الذى استخدم الصورة الفوتوغرافية مع النص اللغوى الكتابى ليشكلا معا قصيدة شديدة التوتر، تقوم على رتق العلاقة المتوترة بين عالم بصرى فوتوغرافى وعالم آخر كتابى يبدوان منفصلين على الرغم من تلاحمهما فيه، وذلك دون أن يكون احدهما تعليقا على الأخر. لأن أية علاقة مباشرة كنت أقيمها فى أثناء كتابة "شجن" بين النص اللغوى والنص البصرى كانت ستجعل من أحدهما محض تعليق زائد

على الأخر أى قيمة مضافة وليست أصيلة فى العمل، وهذا مالم أرده. وكان هذا الطريق هو الطريق الأسهل الذى تجنبته فى كتابة هذا العمل، الذى حاول أن يخلق نصا شعريا من علاقة متوترة بين عالم بصرى وعالم كتابى"(٢٩).

يقوم ديوان "شجن" كله على الثنائية بين النص والصورة دون الفصل بينهما – بل إن العلاقة فى كل صفحة تقوم على المزج بينهما. وقد تخلى الشاعر عن ترقيم الصفحات وعن الفهرست مما يشير إلى رغبة الشاعر فى كسر ألفة التذوق وتحطيم النمطية فى التلقى وكسر التوقع، حتى تنشأ علاقة اعتباطية عفوية، ومن هنا ينفتح النص على القارئ قبل أن ينفتح القارئ على النص، هذه العلاقة الجديدة تحتاج إلى وعى جديد بها، وهذا ما دعا الشاعر إلى الإفصاح عن هذا الوعى فى استخدام هذه الشعرية الجديدة:"كنت واعيا بأن كل صورة مواكبة طبيعية على نحو ما لمراجعها خضعت ترتيب صور الديوان – إلى حد بعيد – لعمل المصادفة، فإن تركيبة سياقية سيكون تناسقها ثقافيا بالضرورة، لأننى سأدركها بألفة كافية وفق ثقافتى، لذا تحريت فى ديوان "شجن" أن أمنح المتلقى التجريبى أن يستقبل النص عقديا وفقا للسنن السائدة المبرمة والمعتادة – مجازا – بين المبدع والمتلقى فى النص الشعرى، فسبحت بعض نصوص (شجن) بين ضفة اللغة/الصورة وصفة اللغة/الكلام، دون أن ترسو على أى منها،

فهى نصوص شعرية خرجت من ملامح نصوص فوتوغرافية بصرية لها شروطها الخاصة فى التلقى مع نصوص كتابية شعرية لها شروط تلق أخرى مختلفة تماما، فلم أتعامل مع التكوين القائم بين كل صورة ونصها بوصفه تركيبا، بل بوصفه مزيجا، من هنا جاءت المسافة بين اللغة والصورة، وهى مسافة تظهر فحسب عند تعامل المتلقى مع علاقة تركيبة بينهما، ولا تظهر عند التعامل مع النص بصفته مزيجا بين صورة ونص لا تفريق بينهما، بوصفهما علما واحدا لمقطوعة شعرية، بحيث يكون تلقيهما متداخلا فى النص. هنا لا يكتمل النص الشعرى إلا بقراءة مماثلة، فالصورة والنص الكتابى لا يحيا أى منهما إلا فى الأخر، وهما معا يبعثان الحياة المشتركة لنصوص الديوان.

استطاع علاء عبد الهادى- من خلال مزجه بين الصورة والنص – أن يخلق إنصاتا بصريا – ومعناه أن ينصت القارئ بصريا إلى أحد النصين وهو يطالع الأخر فى أن واحد، وفى هذه الحالة يمارس التفاتا بصريا جدليا يجعل النص منجذبا للصورة والصورة منجذبة للنص، فلا وجود لأحدهما بعيدا عن الأخر، إنها علاقة حياة تقوم العين برسم حدودها وافقها المفتوح فى أن.

عندما نطالع صفحة من صفحات الديوان نجد أنها تعتمد على الصورة فى أعلى الصفحة – هذه الصورة عبارة عن كف امرأة وقد

وضعت فوقه كف صغيرة – ينتابنا قلق شائك يتجسد فى أسئلة عدة أهمها : ماذا تعنى هذه الصورة، ما العلاقة بين كف المرأة وهذه الكف التى وضعت عليها؟ ما الدلالة التى تتحقق عبر علاقتهما؟ هل الصورة تفرض نصا يتعالق معها ؟

فى ظل هذا القلق وهذه الحيرة التى تعرضها مجموعة الأسئلة السابقة وغيرها فإن القارئ يستمر في القيام بعملية الالتفات البصرى عبر شطرى العلاقة: النص والصورة – كما يقوم – فى قراءته – باستخدام آلية الإنصات البصرى:



- عندما مات زوجها
غطت شفتيها بالصراخ،
فقد كان العشيق حاضرا
وهى
تستدعى أمطارا غزيرة
كى تخفى فرحها.

القارئ عندما يواجه هذه الصفحة يتوقف أولا مع الصورة فى أعلى الصفحة محاولا قراءتها أولا، ثم يجد نفسه أمام نص أسفل الصورة فيقوم بقراءتها ثانيا، ثم يلتفت عن قراءته الأولى/الصورة والثانية/ النص إلى قراءة الإنصات البصرى أى قراءتهما معا فى آن واحد، فحين يطالع الصورة ينصت بصريا إلى النص وعندما يذهب إلى النص ينصت إلى الصورة فيسمع/يرى صوتين فى آن واحد.

النص يطرح فكرة الخيانة الزوجية هذه الدلالة تتجلى فى الإشارة اللغوية "العشيق" الذى يختزل فعل/زمن الخيانة (كان .. حاضرا)، ثم تأتى الصورة الفوتوغرافية لتخلق التفاتا بصريا يؤكد مساحة التأويل، فهى لم تأت لتشكل امتداد فعل الخيانة الذى يتجلى عبر النص اللغوى/ ولكنها تشير إلى شق رؤياوى مغاير يتماهى مع دلالة النص، فالصورة تقدم كف طفل صغير فوق كف امرأة. ومن هنا تبدأ حالة الانجذاب بين مكونات النص: اللفظى والفوتوغرافى، يصبح الطفل هو العشيق، هذا الطفل الذى تهب المرأة حياتها له بعدما فارقها زوجها.

لقد قام الالتفات البصرى – عبر حركة النص والصورة – بتحويل المعنى من الخيانة الذى يطرحه النص عبر وسائله اللغوية إلى الأمومة التى تطرحها الصورة التى اعتمدت على الإيحاء غير المباشر، الذى لا يتراءى فى النظرة الفردانية المستقلة لهذه الصورة،

فهى لا تستطيع أن تقدم جدلا أو تطرح مساحة يسكنها الانجذاب بعيدا عن تماهيها مع اللغة، فهى – أى الصورة – أصبحت تجسيدا لانفعال الشاعر فى لحظة خاصة، يقرأ فيها العالم عبر ذاته الشعرية.

يمارس الشاعر – فى إنتاج شعرية ديوانه – لعبة التبادل البصرى بين النص والصورة على امتداد الديوان :



– بعد أن وضع

العطر

ترك نبضه في المكان

.. واختفى..

الصورة تكشف ملامح عامل فقير يطفر وجهه بالعرق، وقد بدا مكدود الوجه من عناء العمل، يتفرس بعينيه الأفق الممتد، فهو الذى يصنع الغد والأمل بوصفه منتجا. أما النص فيطرح ملامح رجل يضع العطر ويترك المكان ويختفى.

فالقارئ عندما يمارس وعى تلقيه فى إنتاج العلاقة فإنه يؤكد أن الناتج الذى تطرحه اللوحة هو صنع الحياة عبر العمل والجهد الذى يتجلى عبر معطيات الصورة: قطرات العرق على الوجه، ثم يحدث الالتفات البصرى إلى النص فيحدث تحول فى المعنى: فالعطر متحول عن قطرات العرق، والنبض الذى ترك فى المكان هو ما أنتجته يداه إذن فالنص يتخلق بين اللغة/الصورة واللغة/الكتابة دون أن يكون أحدهما تعليقا على الأخر، مما يفرض على القارئ جهدا كبيرا لاجتياز مساحة التأويل، خصوصا وأن كثيرا من الصور تبدو عميقة وغامضة، تحتاج إلى معاودة ولعب مماثل في التلقي؛ لذا تظل العلاقة – فى هذا الديوان – قائمة على الانجذاب والإغراب والدهشة والتساؤل.

أما الرسومات أو الصور التى لا تكون من إبداع الشاعر – وتنسب إلى الطباع، يوافق عليها الشاعر، ويجعلها فى نسيج قصيدته مستهدفا فعلا جماليا خاصا يتخطى به حدود النوع الواحد – فإنها لا تنتج ولا تخلق فجوة يقع فيها التأويل، بل تظل رسومات محنطة، نائتة، جامدة، لا يحدث بينها وبين الوسائط اللغوية أية تفاعلية، فهى لم تستطع أن تتخطى السكون إلى الحركة، لانها اعتباطية، مجانية، لم

تكن لعبا جماليا، لم تشكل مع النص بنية متوترة، قلقة، منحرفة، ضالة، تبقى تجريدية لا تؤدى دلالة، ويظل النص منطويا على نفسه، لا يسمح بالجدل مع هذا الساكن الجامد/ الصورة، وتنصب استجابة القارئ على النص اللغوى فقط، وربما تقوم مثل هذه الرسومات أو الصور بدور التشويش والانقطاع عن فاعلية التلقى، فكثيرا ما يركز الشاعر على شكل ثابت يتكرر، فيصبح نمطا: يتجلى فى منتصف القصيدة أو نهايتها يقوم الطباع بإنتاجها من تلقاء نفسه دون أن يتلبس حالة الكتلة النصية؛ فيقترح علاقة ما بين الرسومات والنص بوصفه قارئا مشاركا، ينتج دلالة النص، ويقترح شكله وعلاقاته وحركته البصرية[٣٠]، لذا آثرت الدراسة عدم تناول هذه العلاقة بين النص والرسوم التى لا تخلق التفاتا بصريا، يعمل على تغير فى مجال المعنى والدلالة.

الالتفات عبر الشكل الحر والشكل التقليدى

عندما يستخدم الشاعر الجديد الشكل التقليدى فى بناء قصيدته الحديثة فإنه يعمد إلى كسر تراسل الزمن النصى وامتداده، ويقف فى وجه حركة اللغة وسرعتها لحظة تكوينها الأفقى مما يجعل الذات فاعلة بين ثنائية الحركة والسلطة أو بين الاعتباطية بمعطياتها الجمالية والقصدية بمعطياتها الجمالية كذلك.

لم تكن هناك قصدية شكلية لكتابة القصيدة العربية، فالشاعر العربى لم يكتب قصيدته بنفسه حتى ينشغل بالشكل ودلالته، كما أن ارتباط الشعر العربى بالشفوية والرواية يؤكدان أن هذا الشكل العمودى فرضته الطبيعة العروضية ورؤية النساخ فيما بعد، تحققت فيه حركة النص من خلال الخصوصيات السمعية التى يخلقها الإيقاع الوزنى والصوتى والتكرار المنظم الذى تخلقه وحدة البيت؛ ومن هنا تتداخل النسب والعلاقات الثابتة فى الشكل فى ظل انبناء السواد على البياض، بل "إن هذا التوازى والتقابل المتعدد الأبعاد فضائيا يوازيان أليا توازيا وتقابلا أخرين على مستوى التحقق الزمانى فى الأداء الشفوى، بحيث يؤطر الأول والثانى ويحد من امتداده منظما له فى تواز هندسى تقدم معه عناصر النص فى نظام متشاكل"[٣١].

لقد حقق الانتظام- فى صيغته الشعرية فى نظر القدماء – متعة عبر آلية التلقى/الأذن، فهل حقق الانتظام فى صيغته البصرية الفعل نفسه؛ يرى بعض الباحثين "أن الأمر يتعلق بإدراك المعطى نفسه عبر حاستين إدراكيتين : (العين ، الأذن). وإذا حلمنا بأن الصلة الوثيقة بين الزمانى والفضائى فإن الفضاء وهو ينظم العناصر فى ترتيب وتواز نمطى متشاكل، أدعى بالضرورة أيضا لمتعة العين وإبلاغها بالنظر إلى الشيء بحيث توازى لذة الأذن، ومتعة الاستماع متعة النظر "[٣٢].

وفى ظل هذا النمط الشكلى تنحاز القصيدة إلى القراءة الأحادية التى لا يقدم فيها الشكل تعددا قرانيا وبالتالى تعددا دلاليا.

يحدث الالتفات البصرى عند الانتقال من شكل إلى أخر: من العمودى إلى الحر أو من الحر إلى العمودى، ولكن شتان بين ممارستين يحكمهما وعيان مختلفان، فعندما يمارس الشاعر حركة الانتقال من الشكل العمودى إلى الشكل الحر فإنه يكشف عن ضيق السكن الذى ألفه واطمئن إليه واستسلم له، فيصبو إلى البراح، يتوق إلى الحرية بوصفها وجودا، غير أنه يظل مشدودا للوراء، فيأتى الالتفات البصرى مشوبا بالبطء واختيار الحرية بقيود الالتزام، ومن هنا تتضائل المساحة الدلالية، وتتقلص المتعة الجمالية؛ لأن الشاعر يكون – فى إجرائه البنائى/التشكيلى – مخلصا للنمط الأساسى، القار الثابت، الذى يألفه الأخرون – فيرضى بما يهبه النظام الجمعى،

ويخشى الخيانة التى تؤسس لقطيعة كبيرة – يتحرك فى دربه فلا يحقق التواءات أو بنى معمارية/جمالية تدخل البهجة، وتحقق النشوة، وتفتح أفاقا للتأويل، إنه القانع المتردد بين الالتزام المطلق والخروج النسبى.

ولكن الشاعر الجديد حين يخرج من الشكل الحر إلى الشكل التقليدى/العمودى فى قصيدته فإنه يؤكد استيعابه الأنى للمثال الكتابى، ويكشف عن قدرات كبيرة لمهاراته ووعيه الجمالى واستيعابه للبدائل الجمالية، فهو يشعر بحاجة ملحة إلى اللعب الذى يحقق وجوده الحى، وبالتالى يحدث انحرافات قادرة على تحقيق المتعة والادهاش عند المتلقى، هذه الخاصية وهذه القدرة تخلق أثرا مفتوحا، ولا تعطى لـ"أفعال الحرية الواعية" عند المؤول وأن تجعل منه المركز لشبكة لا تنتهى من العلاقات"(٣٣).

والشاعر الذى تستقيم له الأشياء لحظة ممارستها يستطيع أن يخلق منها عالما متفردا له خصوصيته يرتبط باللحظة الجمالية الخاصة، ولهذا يؤكد الشكل الحر وجودا حرا للذات المبدعة، يكون اختيار الشكل التقليدى/العمودى تأكيدا لهذه الحرية وقدرتها على الحركة، فتبحث فى المستقر الثابت عن حركة جديدة ولحظة جمالية مختلفة، تكون إشارة دالة عبر الشكل من خلال إسقاط الماضى على الحاضر والتلذذ بذكره، خصوصا وأن الإنسان أمام انكساراته المتوالية يعشق الذكرى ويأتنس بها، يحاول أن يتفحصها ويتأملها

ويتغنى بها. إنه يلتقط لحظة متوهجة فى كثير من الركام، تعيد إليه الوجود الحى خصوصا أن "وظيفة الفن ليست معرفة العالم، وإنما هى إنتاج مكملات للعالم. فهو يخلق حياة وقوانين خاصة بها"(٣٤).

إنه استدعاء الشموخ فى مقابل الخنوع والاستسلام اللذين يهيمنان على الواقع المعيش، غير أنها علاقة اتصال وانفصال فى آن، يقبع الشاعر فيها بين الالتزام النسبى والخروج المطلق. من هنا أصبح مسكونا بالبحث عن وسائل تعبيرية وجمالية – الشكل واحد منها – تلائم هذا الواقع المتداخل والمتوازى والمتلاطم والمتماهى، فالدراسة تنحاز فى مفهومها للحظة الجمالية الراهنة فتتبنى استدعاء الشكل التقليدى فى القصيدة الحرة أو التفعيلية، وفى ظل هذا التردد بين الشكلين تتفعل خاصية الالتفات البصرى، فالقارئ فى ظل هذا النمط من الالتفات البصرى يشعر بلحظة متفردة : لحظة التصادم أو الحركة عبر الحواجز التى تقوم بفعل اليقظة الدائرية، إنها استعادة وجود من التشظى إلى الكيان الصارم، وكأن هذا الالتفات من الشكل الحر إلى الشكل العمودى يعبر عن لحظة/ حالة نفسية لا تعرف السير أو الحركة على وتيرة واحدة، وفى لحظة مفاجئة تنشد الراحة والتأمل والتلذذ مع الحركة المنتظمة، كما يخلق الالتفات لحظات انتقال بين حالات نفسية متعددة ومتغيرة فى آن.

ومن أمثلة هذا النوع من الالتفات ما ورد فى قصيدة "ضد البنفسج" للشاعر حسن طلب حيث استخدم ثلاثة أطر شكلية حققت ظاهرة الالتفات البصرى، حيث ينتقل من الشكل الحر إلى التدوير إلى

العمودي دواليك...،

تبدأ القصيدة بالإطار الأول المتمثل في الشكل الحر الذي عرفته القصيدة التفعيلية:

القلب معتم... وأنت لا تضيء

والليل ليل... توأم

وكل شيء ذاهب

وسالف الفساد والكساد والموت البطيء

فإليك – ويك عني أيها البنفسج الرديء(٣٥).

ثم يلتفت حسن طلب إلى شكل آخر يعتمد على التدوير والامتداد الأفقي والمناجاة الصوفية التي يرى فيها تجسيدا لحالة تعاني ألم البوح والكشف على هيئة "المواقف والمخاطبات" بعيدا عن الانفصال أو التقطيع أو الإيجاز أو الوقوف عبر عوامل لغوية او غيرها مستسلما للتدفق والعفوية:

ألا يا أصحابي ويا أخذان ذاتي ويا خلصائي وشيعتي

في الفداء وحين العشق، يا أيها الفارع البصير

بالناسوت والمطلع على الأفئدة ويا أيها الكائن

الأكاديمي ذو الخمار الفلسفي ويا أيها

الساكن الكليم والقرم الصعيدي الكظيم، تعالوا

ثلاثتكم إلي، قابلوني عند مفترق الحزن وهيئوا لي

متكأ جنائزيا، حتى إن هيأتم وانضبطت هيئتكم

فـانظروا مليـا فـى عينـى الآيمتـين، تـروا بنفـسجتى الحلـوة تسقط..."[٣٦].

أما الإطار الثالث الذى استخدمه حسن طلب فى قصيدته – وقد مارس فيه حركة الشكل/الالتفات البصرى عبر التناوب فهو الشكل العمودى، وقد مارسه فى أكثر من موضع فى قصيدته مستخدما التناوب بين الأشكال رغبة فى إحداث حركة نصية تعتمد على الالتفات البصرى الذى يحقق دلالات متغيرة: نفسية ومعنوية:

يناديك الأريج على الغصون

بنفسجة الندامة : عنك دونى

متى تكون الخيانة فيك طبعا

فخونى ما حلالك أن تخونى

نثرت عليك من شعرى فنونا

ولولا أنت – آزرت بالفنون

يحيط الشعر أن تعزى إليه

لأن الحب هان عليك: هونى[٣٧].

يؤكد حسن طلب – من خلال ممارسته الشكلية – أن الشاعر الجديد يفجر كل إمكانات اللغة وطاقاتها الموسيقية سواء أكان على المستوى العروضى أم المستوى الصرفى للكلمات أم المستوى التركيبى للجمل من خلال علاقات المخارج الصوتية التى تشكل وجودا جماليا، يتحقق فى الشكل التقليدى المعتمد على إيقاع بحر

الوافر من خلال تفعيلته "مفاعلتن//ه///ه" ليقيم حوارا عاطفيا مع بنفسجته: ربما الأنثى الخائنة التى لا تفى بوعد، هذا الحوار يستدعى تنغيما موسيقيا يحققه الشكل العمودى ذو السيمترية الموسيقية، كما أن فضاء القصيدة العمودية "فضاء شعرى ممتد، تتماثل فيه الأشياء وتتشابه، وهو أشبه بفضاء الصحراء الرحب الممتد، حيث تنتصب الخيام، وتتشح الظلال، لأن حضور الشمس هنا مراقب عن كثب، وانتصاب القصيدة بالشكل المذكور يوازى انتصاب الخيمة المتفردة فى الفضاء الصحراوى الواسع"[٣٨]

يلتفت القارئ بصريا عن الشكل التقليدى – فى المقطع السابق – إلى الشكل الحر:

نفس السواد ثم...

والكساد والموت البطيء

فأين وجهك الوضيء

يهل مثلما كان يرينى!

هل خبا نورك؟

أم كلت عيونى؟

واه. قل لى: أينا المسيء؟[٣٩] .

وعندما تعاود الشاعر حالة الصوفى المجاهد من أجل الوصول والنبى المؤرق بفجائية الوحى فإنه يعاود البحث عن شكل آخر يناسب الحالة فينتقل إلى بنية التدوير المتلاحق أفقيا، ليكشف عن

حالة التدفق وزخم البوح وغليان الإفاضة دفعة واحدة بلا توقف أو إبطاء:

"زملونى زملونى يا خاصتى الأقربين واخشعوا مليا
مليا فى حضرة البنفسج اللعين، ثم اتركونى كى
أواجه الآنة بالآنة، حتى إن أننت فلكتمل عليكم
أنينى وانضبطت آناتى، فدعونى كى أرمز للألم
بقلبى وللحزن بسحنتى وللخراب بذاتى حتى إن
رمزت فلكتملت عليكم رموزى وانضبطت برموزاتى
فذرونى كى أسمى الحب سرابا والوطن يبابا
والحضور غيابا..." (٤٠).

ويكمل الشاعر بنية القصيدة القائمة على تعدد الأشكال والالتفات البصرى – من أجل أن يقرأ واقعا جديدا للأنثى – فيلجأ إلى الانتقال من الشكل التدويرى إلى الشكل العمودى مرة أخرى، ليكتب حالة متردية، يتلبسها العفن والدنس فيتراجع عن الشكل الجمالى المفارق للاعتيادية، وينحاز إلى الشكل العمودى الذى يلائم الحالة العادية المباشرة، التى تحتاج إلى تكوين نصى مسطح، تقريرى، يجنح نحو الوضوح مفعما بالألم والحسرة ومرارة الخيبة وفقدان اليقين واللا جدوى:

طبيبك لا يبشر بالشفاء
فدواؤك يستحيل على الدواء

رأك وقد تعلق من أمام

بك الدنس المقيم، ومن وراء

يعز عليك أن يبقى طهورا

رداؤك – ويك ، قبح من رداء

فحسبى مغنما أوبى سليما

فإنى قد نجوت من الوباء[٤١].

ويستخدم حسن طلب شكلا جديدا يعتمد فيه على تناوب الشكل العمودى والشكل المثلثى محاولا أن يبنى نصا مختلفا يعتمد على مهارة التجريب واللعب اللغوى عبر شكلين أحدهما: يمثل نمطا جديدا فى التشكيل الكتابى على فضاء الصفحة، يعتمد على التكرار المتنامى مكونا شكل مثلث قائم الزاوية ثم يخترقه شكل عمودى يعتمد على وحدة الوزن والقافية محدثا بذلك أمام القارئ فرضية الالتفات البصرى وحركية البنية النصية.

وما أن تستقر هذه القراءة عبر الشكلين السابقين حتى يلتفت الشاعر عن الشكل العمودى إلى الشكل المثلثى مرة أخرى، ولكن فى هذه المرة اعتمد الشاعر فى تشكيل الشكل المثلثى على طريقة مختلفة، تؤدى إلى الإدهاش وإلى الالتفات البصرى مع الشكل المثلثى الأول حيث اختلفت صورة المثلث فأصبحت قاعدته إلى أعلى ورأسه إلى أسفل، وتحول البناء القائم على النمو والامتداد من خلال التكرار التصاعدى كما فى المثلث الأول إلى بناء مثلث يقوم على التآكل الذى يشير إلى التردى والانهيار وتآكل الواقع:

بنفسجة للجحيم

عَتادُ الكَوْنِ بِمُنْعَطَفِ رُقادي — وأُشْعِلُ في قَناديلِ السُّهادِ
قَلْبي، والصَّباحُ وما تَلاهُ — سَوادٌ - في سَوادٍ .. في سَوادِ
فَهَربْتُ حَلْقَ حَنْشا فَتَنْتَشي — فَلا سالَتْ تُهَبُّ ولا جَوادي
كَأنّي، والحَياةُ، ومَنْ عَلَيْهِ — جَمادٌ .. في جَمادٍ .. في جَمادِ
يُكَلِّلُ باشْتِعالي مِنَ الأَماني — غَبِيٌّ : لا اشْتِعالَ مِنَ الأَماني

فَلَسْتُ أَرى عَذابَ واشْتَهيهِ — فَسادٌ .. في فَسادٍ - في فَسادِ
فَلا فَرَحٌ، فَيَجْمَحُ في قَصيدي — ولا حُبٌّ : فَيَجْمَحُ في فُؤادي
فَشِعْري، والصَّبابَةُ، والتَّصابي — رَمادٌ - في رَمادٍ - في رَمادِ
فَأَيُّ الاثْنَيْنِ أَهْوى ويُغْري — أَصادِقَةٌ ؟ وأَيُّهُما أُعادي؟
وأَنْشَأَني بَيْنَ النَّبِيِّ وبابي — كَسادٌ - في كَسادٍ - في كَسادِ

يطرح هذا الشكل جدلا على مستوى البناء حيث يعتمد المثلث الأول على التنامى البنائى والتنامى الدلالى فهو يجسد معطيات التفسخ والسخط التى تمتد فتحتوى الأفق الممتد، ثم يقوم الالتفات البصرى - الذى أحدثته طريقة البناء وحركتها - بدور فى إنتاج دلالة المثلث الثانى القائم على الحذف والتآكل،فهو يومئ إلى الواقع المنهار المتآكل، وتراجع كل المعطيات التى سادت فى الشكل الأول/المثلث الأول،مما يحقق جدلا نفسيا متماهيا مع الجدل البنائى، فلهذا التجريب الشكلى خاصية جمالية لا يمكن "أن تدرك إلا بصريا وفى حالة انتقاء إمكانية التلقى البصرى، لا يمكن للأذن أن تدرك الشكل فى أبعاده المميزة تلك،كما لا يمكن للصيغة الشفوية للعرض أن تقدمه كذلك"(٤٢)

ويستخدم علاء عبد الهادى ثنائية الشكل الحر والشكل العمودى فى قصيدة واحدة فى إطار بنائى مختلف، حيث اعتمد الديوان على تناوب بنيتى المجاز والسرد مع وجود علاقات تشكيلية خاصة بين البياض والسواد، يتكشف من خلالها الالتفات البصرى الذى يفتح مجال التأويل والتعدد القرائى:

| أخذت يد تضغط على قلبى بقسوة

وأنا ألمح شخصا ما..

قادما من ... بعيد..

ليست له ملامح أبى!]

فلم يكن

قد تبقى لى

سوى دقة واحدة !

"#" (٤٣).

يلتفت القارئ بصريا عن الشكل الذى طرحته هذه الصفحة – والتـى تؤكـد مـضمون التغييـر والتحـول والانزيـاح الـدلالى، حيـث الراوي يعترف صراحة أن القادم من بعيد ليس أباه الذى يعرفه، ثم يواجه لحظة جدل الموت والحياة، ينتصر فيها الموت المرابض على قلبه الذى يملك دقة واحدة – إلى الشكل العمودى، ليشارك هذا الشكل فى إنتاج دلالة الخطاب، حيث يشير إلى الوحدة والتماهى والنظام عبر وحدة الوزن والقافية والموضوع، وتنصب عين القارئ على أفق محدد يؤكد حالة التوحد بين الراوى وقرينه من جهة وبين الشكل العمودى والموضوع/الرثاء من جهة أخرى:

رثيتك يا قرين ولا أصادى

ولم أك من جناك ولم تعاد

تدثر دفقة الشهقات صدرى

وكم خالعت فى صحوى رقادى

لمعتقل اللسان بغير شكو

طواه الوقت يأتى فى سهادى

فكانت دعوتى للقاك شوقا

وكان فراقنا وصلا وهادى

علام تحفنى رفات خطو

تهيج نشيدتى صمتا وشادى[٤٤] .

وهناك صورة من صور الالتفات البصرى عبر تناوب الشكل الحر والشكل العمودى تتحقق عندما يستدعى الشاعر المعاصر نصا تراثيا على سبيل "التناص" وفيه يلتفت الشاعر عن شكل قصيدته الحرة إلى الشكل العمودى القار فى القصيدة التراثية المستدعاه، تستطيع عين القارئ أن تقف على أبعاد الشكلين وجدلهما:

وعادت جحافلنا من جديد تلوك العذاب

تجر ذيول المهانة قانعة بالإياب

يا دار عبله (و) حيث كنت تكلمى

وصفى لنا يوم اللقاء الأسحم

ولا تكتمى سرا فما أضحى لنا

- يا دار – سر لم يذع كى تكتمى

قلبى عليك وأنت فى كف اللظى

مسبية رحماك مطلول الدم

ولقد ذكرتك والرماح نواهل

منى وبيض الهند تطحن أعظمى[٤٥].

يحقق هذا الالتفات البصرى القائم على تناول الشكل الحر والشكل التقليدى رغبة جمالية تؤكد التواصل على معطيات جمالية تعيد القارئ إلى لحظات الإرث الفنى القائم على الشكل، كما تخلق فى نفس المبدع جدلية الانتماء للماضى والحاضر فى آن واحد، يستطيع من خلالها أن يكتشف موقعه بالنسبة للآخر / العالم، كما يمكنه مواجهة الآخر بالانتماء إليه ومواجهته فى آن.

الالتفات البصرى عبر الشكل المجازى والسردى

عندما كسر الشاعر المعاصر النسق أو النموذج الكلاسيكى المتمثل فى الشعر العمودى وانحاز إلى الشكل الحر كان ينشد الحرية الإبداعية التى تناسب وعيه الجمالى الجديد الذى يؤكد وحدة الفنون وتداخلها، فاستطاع أن يمارس اللعب مع الورقة البيضاء متخذا من البنية الخطية اقنوما خاصا، يعتمد على علاقة خاصة مع السطر الكتابى سواء أكانت هذه العلاقة أفقية أم رأسية فالقارئ قد تعرف – بصريا – على تشكيل الشعري الحديثة عبر الشكل الحر القائم على توزيع السواد والبياض بطريقة خاصة، يمكن تسميتها بالشكل المجازى.حاول شعراء الحداثة اختراق هذا الشكل الكتابى/المجازى الذى اكتسبته القصيدة الحديثة فى بنائها عبر جدلية العمودى والأفقى بحثا عن أشكال متنوعة، تسهم فى إثراء حركية النص وديناميكيته التركيبية بعيدا عن السياق الواحد أو النسق المفرد، أشكال تستوعب طاقات المبدع وهوسه بالتجريب وإيمانه بالكتابة فى مقابل القصيدة، فانتشرت الكتابة السردية التى تخلق شكلا سرديا ونعنى به "التتابع الكتابى وتواصل السياق وامتداده عبر سطور أفقية، تواصل اكتمال نفسها، وتتنامى من غير تقطيع أو فصل بمساحات بيضاء، بحيث تشكل صياغة بصرية تتماثل مع النسق النثرى"[٤٦] .

والذى يغير من اتجاه البنية الخطية وحركة الكتابة التموج الداخلى على اعتبار أن "مفهوم البنية الخطية تتجسد حين يمكن اعتبار الكتابة شكلا بالمعنى السيكولوجى للكلمة(٤٧)"، لأنها "تجعل من الكتابة شكلا لشكل آخر، عنصرا بانيا لكل الوجود وشخص الفرد الذى يكتب، هذه البنية الخاصة يمكن أن ترتبط ببنيات أخرى لنفس الفرد من أجل البحث عن تعالقاتها [correlations]" (٤٨).

تعددت أشكال الكتابة الجديدة فمن الشعراء من يستخدم الشكل المجازى فقط وهو الأغلب والأعم، أو السردى فقط" – وهو ما يسرد تجربة الحداثة الشعرية أو يستخدم الشكلين معا، فيحدث – عبر تناوبهما وتجاذبهما وتجادلهما – التفات بصرى، فمن الشعراء من يستخدم الشكل المجازى ثم يخترق قصيدته بالشكل السردى، وفى هذا ينتقل القارئ من وضع محدد قامت فيه حركة الأسطر عانقا أمام تقدم عينه فى مدى أفقى تشكله الكتابة التى تقلل من حركة السواد مع البياض، وتجعل من غلبة الانتشار للسواد الذى يواجه به الشاعر العالم، كما فعل "محمد بنيس" فى قصيدته "صحراء على حافة الضوء":

(أ)

عبـــثاً تزلزلني تيهها

أي لحظة

الفجر القديم

هناك حيث الرملُ يشفُّ هذياناً ببياضه

حيث الأشعة راسباتٌ

والمدى غمرٌ بحرارةِ الكلام

عيني

تردد ما تشاءُ

خطوطَ من جاوروا

ومن تركوا بقايا الريح

ساهرةً

بجمرتها على وطنٍ تروّع بين أنقاض الأحلام

أيُّ ملاذ هذه التي، فنفسي تتشبثُ بها. كما لو كانت، مع سيارة مسرعة في شرييني. تتقاطع. صاعدات إلى معتمِ النبضات. نتركها صاعدات. من وداع ينتبس. فيه للأشياءِ بالأشياء. هذا نبلٌ. رملٌ تصنعه الرياح. رملٌ. تتوسطُ بين يديك رقيقةً. مرّر أصابعك. ستعد

لهـــــذه لحظة

يصلُ الشواطئ بالشواطئ

وابتداءُ الرملِ جسرٌ

يدركهُ الخُطوات بين دم النهاية

لا نهاية

للذين يوشمون مذابح العطش

مسافةُ رجفـــة

تلقي عليّ وشاحها

تحت شاحنةٍ تمرُّ قريبةً

من خطوةٍ

سميتها خطأً ظلالَ مشاعري

صورٌ تتابع محوَها.

أما رفعت سلام فيستخدم الشكل السردى فى بناء ديوانه: "إلى النهار الماضى" يخترقه فى بعض المواضع بمقاطع الشكل المجازى محققا التفاتا بصريا، يفسح الشاعر - فى ظل الشكل السردى - المجال أمام الذات لتمارس حضورا فاعلا وأكثر حركية، يفتح أفق البوح، فتلتقط مفردات وجودها الخاص، ويشارك القارئ الشاعر فى هذا الحضور الخاص دون توقف أو إبطاء:

لى أن أقبض قبضة من طين الموافق ١٦ نوفمبر ١٩٥١.

وانفخ فيها من روحى المرفرفة على شفا العراء، فتستوى

عرشا ومكونا من ذاكرة يطفو على ماء (صولجان، وحاشية ،

وعرا يا غابرون أين الجوارى والمحظيات؟ وإذ ينعق قمر

الديوان، أنفجر فيهم لمن الملك اليوم؟ فيخرون)

فمن لا يذكر الثرى.

وأمى اختصار سبعة آلاف سنة من أوبئة وطواعين

ومجاعات وفاتحين حقول من عفاريت ليلية تحاوى الذاكرة

وبيت من ريح وشمس جعل قصب يتهاوى يقول لى هيت

لك ويقول لست سفينة ويبكى فى

حضنى

تفتح أبواب الفصول

تربيها كرجاجات يائسة

وتصنع الحقول.(٤٩).

هذا النمط من الكتابة يفتح مساحة الزمن البنانى/ الكتابى الخاص ببناء النص فى اتجاه أفقى، يواجه الشاعر من خلاله زمنا خاصا، يتولد عبر جدلية السواد والبياض تتحكم فيه البنية الخطية للنص ومسارات تعالقها، ففى كل بنية سردية "تبين أن الزمن يمكن أن يكتسح الفضاء، وأنه يتم فى فضاءات متعددة، والأفراد اللذين يملكون هذا النوع من البنى الخطية، يكون زمنهم الشخصى ملتصقا بالزمن الاجتماعى، رغم الانحرافات العارضة، انهم لا يستشعرون المدة، لأنهم مندمجون كليا فى الزمان الذى يملأونه"(٥٠).

لقد استطاع الشاعر الجديد – من خلال تناوب الشكل السردى والشكل المجازى أن يكسر الفضاء الجامد، وأن يضفى زمنا خاصا، تتوقف

حركته على حركة اليد والاتجاه الذى تتبناه، كما أنه يخلق حركة تحكم بنية النص المتشظى.

الالتفات البصرى

وشعرية الخطاب

إذا كان الالتفات البصرى – فيما سبق – قد تحقق عبر آليات تشكيلية عدة – فى مساحة نصية محددة شغلت جزءا من أعمال متفرقة، تصل إلى جزء من قصيدة أو قصيدة كاملة – فإن هناك أعمالا شعرية اعتمدت على التشكيل البصرى عبر تقارب الأشكال المتعددة وحركتها فى بناء واحد، مما أحدث تغييرا فى مسار الرؤية البصرية للقراءة أثناء مواجهة النص؛ فتتعدد سياقات النص وتتغير حركتها، وبالتالى تتغير حركة الدلالة كلما انصرفت العين من مطالعة شكل أو نسق إلى آخر.

تبنى شعراء الحداثة فى العالم العربى طرقا جديدة فى تشكيل أعمالهم رغبة منهم فى إيجاد خطاب شعرى يتوازى مع وعى جمالى وفكرى جديدين بعيدا عن النص المفرد أو البسيط أو أحادى البنية، فتبنوا "الكتلة النصية" القائمة على التشظى والتعدد السياقى خصوصا فى مستواه البصرى، فتعددت صورة الأعمال الشعرية فى تشكيلها وإخراجها الكتابى والطباعى، تبنت الدراسة ثلاثة أعمال يمثل كل واحد منها اتجاها ما، فاختارت ديوان (الكتاب) "أدونيس" بوصفه النموذج الأول فى الشعر العربى المعاصر الذى تبنى ما يسمى "بالنص التشعبى" أو الكتلة النصية التراكمية، وفيه يتجلى الالتفات البصرى عبر جدل النص والنص المرافق من جهة والنص والمتن من جهة أخرى، والعمل الثانى – الذى تبنته الدراسة – ديوان "إشراقات" لـ "رفعت سلام) وهو ينهض فى بنيته البصرية على جدل

المتن والهامش عبر علاقة امتدادية وتقاطعية فى أن تتجلى من خلال قدرة الشاعر على استخدام إمكانات الخط وسمكه. أما العمل الثالث فهو ديوان "سيرة الماء" لـ (علاء عبد الهادى) الذى يعد نموذجا فريدا ومعقدا فى بينته البصرية حيث استخدم آليات بصرية لم تعهدها القصيدة من قبل.

"الكتاب" وشعرية الفضاء البصرى

يعد "أدونيس" من أكثر الشعراء العرب جسارة وقدرة على التمرد، ورغبة فى التجاوز والاستباق، يؤمن بالهدم والتأسيس والبناء فى آن، يعرف أن "الزهرة التى أكملت تفتحها تبهج ولكنها لا تغرى"، يطلق على نفسه "شاعر الخراب الجميل"، فهو لا يهدأ ولا يطمئن للجاهز المجانى، فتح نافذة التجريب فى الشعر العربى الحديث واسعة، حتى يمكن أن نسميه "الأب الشرعى للحداثة الشعرية العربية الجديدة"، عرفت على يديه خلخلة المفاهيم السائدة المستقرة عن الفن والإبداع والفكر، استطاع أن يجذب الأجيال الطامحة للتجاوز والمسكونة بتحرير الذات الشعرية من سلعة الأخر المستقر، فرفعت راية البحث عن آفاق جمالية جديدة عالية، تفتش فى اليومى، وتعتنى بالشكل، وترى أنه ليس المهم ما يقال ولكن المهم كيف يقال".

أدخل "أدونيس" على القصيدة العربية الحديثة ما لم تكن تعرفه من قبل، تغلغل فى جسد الشعرية العربية، ليفك عنها أربطة الخيلاء، يجرب فيها الانحراف الذى يفجر فى نفس المتلقى مجموعة كبيرة من الأسئلة – فتصبح القصيدة – عنده – قلقا، يسكن الروح، وسؤالا عميقا يسعى لإجابات كثيرة.

أسس مشروعا جماليا مع مجموعة من شعراء جيله عرفوا باسم جماعة "شعر" التى ضمت أبا شقرا، وخليل حاوى، وأنسى الحاج وغيرهم..، هذه الجماعة وقعت على صك رفض النموذج والمثل، وارتبطت بالتجريب الدائم والبحث عن فضاءات تمنح النص الشعرى ما لم يكن يعرفه من قبل.

يأتى ديوان "أدونيس" "الكتاب" معبرا عن رغبته الدائمة فى خلخلة البنية النصية التى عرفتها القصيدة العربية الحديثة التى تستقيم فى لغة – بكل معطياتها – تقرها الذائقة العربية إلى نسق بنائى مختلف لم تعرفه القصيدة من قبل، يقوم على تشابك البنى النصية وجدلها، وأشكال تطرح أسئلة فى كيفية تلقيها إنه انفتاح جديد فى كيفية التلقى، يحتاج إلى آليات جديدة.

ونظرا لتشعب البنى النصية لديوان "الكتاب" نرى أن الالتفات البصرى هو الآلية القرائية المناسبة لهذا العمل، الذى يحتاج إلى تأمل عميق وحركة دائبة متغيرة الاتجاهات لفك مغاليقه وتأويل علاقاته المتشابكة، حيث يحقق الالتفات البصرى بدائل قرائية، تجعل القارئ أمام قراءات عدة ينحاز إلى أحدها مقترحا دلالة ما، ربما تتناقض مع قراءة أخرى للنص نفسه.

واختيار مثل هذا العنوان "الكتاب" يثير فى نفس المتلقى احتمالات دلالية عدة خصوصا وأن العنوان ورد مستقلا لا يعمل فى تركيب وهذا يفتح مجال حركة الدلالة و"يؤسس خصوصية العنوان

الذى ينتمى بحال من الأحوال إلى محور التوزيع بالرغم من حضوره كدوال، فانتفاء العلاقات السياقية يجعله أيا كان تركيبه اللغوى بمثابة عنصر من عناصر محور الاختيار، لا يمنع حضوره من كونه داخلا فى علاقات غياب إيحائية لا علاقات حضور سياقية"[٥١].

وعندما يواجه القارئ "الكتاب" يطرح على نفسه تساؤلا: "لماذا اختار أدونيس هذا العنوان؟ لم يكن الاختيار مجانيا فى تصورنا خصوصا وأن "أدونيس" صارم بقدر فوضويته الإبداعية، فالمدقق لا يستطيع أن ينكر تأثره الواضح بعنوان ديوان الشاعر الفرنسى مالارميه الذى أسماه (الكتاب)، الذى يمثل النموذج العجيب للأثر المفتوح كما يقول امبرطو ايكو: "إنه الكتاب **le liver**، لما لارمى هذا الأثر الضخم والشامل والرائع الذى يمثل تحقق فاعلية الشاعر بل تحقق العالم كله.(فالعالم يوجد للوصول إلى الكتاب)" [٥٢].

.ويقدم "إيكو" ملامح "الكتاب" لمالارميه التى نرى بأنها تتماهى مع ملامح "الكتاب" مع "أدونيس" والتى تؤكد فى الوقت نفسه تأثره بهذا الاتجاه، يقول إيكو: "إن الكتاب يجب أن يكون بناء مفتوحا ومتحولا، ليس فيما يتعلق بالمعنى فقط، حيث كان من قبل يشكل تأليفا مثله مثل المغامرة، وحيث تعطى عناصر النمو والتركيب والتنظيم الطباعى تعددية فى العناصر المتعددة الأشكال التى تكون علاقتها غير محددة"[٥٣].

ولم يكن تأثير عالم "الكتاب" لمالارمية قاصرا على أدونيس فقط، بل على معظم أعمال شعراء الحداثة خصوصا من تناولتهم

الدراسة، الذين يطمحون إلى إيجاد نص تشعبى أو نص مفتوح عبر بنى لغوية وبصرية متعددة الأشكال.

يضلل أدونيس القارئ – عند مطالعته الكتاب – عبر الالتفات البصرى – وكأنه يخطط لجريمة جمالية لا يحفل بنتائجها عندما يضع على صفحة العنوان الداخلية وصفا لكتابه بأنه :"مخطوطة تنسب إلى المتنبى يحققها وينشرها أدونيس" فكأنه يتقنع بالمتنبى ويحيل إليه الجريمة والخراب الفنى، ليقف القارئ أمام زمنين متداخلين وعالمين متماهيين: زمن المتنبى وعالمه، وزمن "أدونيس" وعالمه، إنها لحظة اختراق التاريخ والعالم واختراق الذات فى الوقت نفسه، يبحث "أدونيس" عن ضالته فيحيل مالا وجود له إلى وجود، حيث يظهر ما هو كامن فى جوهر الأشياء دون أن تفقد شكلها، دون أن تختزل إلى محض معنى فيستنطق بوح ما حوله من موجودات، فإن استطاع الشاعر أن يفعل ذلك اصطاد منها ما يدهش.

والمتأمل فى علاقة المتنبى بأدونيس يرى أن الأول يرافق الثانى فى حركته الرؤيوية والبنائية التى تقوم على اللعب والإيحاء منذ الصفحة الأولى فى كتاب "أدونيس" عن طريق استهلاله واستدعائه للمتنبى عبر التناص : "ومنزل ليس لنا بمنزل" إعلانا عن التماهى والتوحد بينهما، ويتوالى حضور المتنبى فى كل سفر من أسفار "الكتاب" عبر آلية القول، هذه الآلية التى تكسر هشاشة البنية الغنائية البسيطة، التى يعتمد عليها الشاعر الغنائى الذى يعد وثيقة

حضور الذات فى إطارها الرومانسى، الشاعر الذى يتباكى معتمدا عل ضمير الذات التى تتحرك فى علاقات محددة مع الأشياء من حولها، كما تمنح هذه الآلية مشروعية التماهى الإنسانى الذى تذهب إليه الذات الشعرية مع الآخر فى تجلياته وانجذابه إلى لذة أشبه بلذة مجاهدة الصوفى فى مقام الوصول، وبلذة المحب حين يتوحد بمحبوبته فى لحظة شبق عارمة، كما أن هذه العلاقة القائمة على استدعاء الشخصية التاريخية عبر النص تؤكد أن دور التناص "يتمثل فى خلقه لمرجع ثابت"[٥٤]، وفى إيجاد نوع من الشفافية بين النصوص وأصحابها تلغى الحواجز التاريخية "إن هذه الشفافية الوهمية للتناص التى تجعلنا نصدقها هى التضامن الأيديولوجى الذى ينسينا قيمة التاريخ الذى يخترق أصحابها ويميز فيما بينهم"[٥٥].

والمطالع لكتاب أدونيس يجد نفسه أمام خطاب معقد، مدهش، محير، رافض، ومتجاوز، يدعو إلى القطيعة، لقد ألف القارئ بصريا أن يقرأ نصا/خطابا فى إطار عادته التى تربى عليها حين يطالع أعمالا شعرية، هذه العادة التى تتعامل مع مستوى تدريجى للبنية التكوينية للنص، بنية أحادية تمتد فى أفق واحد، لا التواء فيها ولا تعاريج، تمارس عينه عادة محددة الاتجاه وإن تداخلت الأصوات، لكنه أمام كتاب "أدونيس" يجد عينه وعادته القرائية وذائقته أمام اختيار جديد: أمام آفاق متعرجة ومتداخلة، أمام تراكم بنائى تخترقه مستويات كثيرة من السياقات الضالة والمنحرفة، تخلق كتلة متشعبة

كيف يقرأ المتلقى هذا الخطاب الذى يكون شعريته فى ظل علاقة خاصة مع أشياء لم يألفها من قبل ؟

عليه أن يمارس علاقة سرية مشروعة مع التاريخ والثقافة والوعى الإنسانى الذى يضرب فى اتجاهات كثيرة. فالديوان يتحقق فى الجدلية بين المذكور والمحذوف بين الملفوظ والفضاء، يحاول أن يقدم بديلا للعالم ، و"يجعل ممكنا تحقق تبادل عناصر النص الموجه نفسه إلى الإيحاء بالعلاقات المفتوحة، يهدف إلى أن يكون بالنسبة للقارئ عالما دائم الانصهار والتجدد"(٥٦) .

تسهم هذه النصوص الجديدة القائمة على التشعب والتراكم والجدل والتداخل والتوازى – فى خلق آلية قرائية لم تعرفها وسائل التلقى من قبل، فالنصوص هى التى تؤسس وسائل قرائية تختبر قدرتها على إنتاجية العلاقة بين الرسالة والمتلقى، فكان طبيعيا أن يتحقق الالتفات البصرى بوصفه مصطلحا ومنهجا إجرائيا قادرا على قراءة مثل هذه النصوص التى تعتمد فى إنتاجها على التشكيل البصرى.

يتكون "الكتاب" من سبعة أسفار وكراستين إضافيتين، إحدهما عنوانها: (أوراق عثر عليها فى أوقات متباعدة الحقت بالمخطوطة، والثانية عنوانها: (الفوت فيما سبق من الصفحات):

السفر الأول: يبدأ بالحروف مرتبة أبجديا حتى حرف الغين ويتوقف، وفى الهامش يبدأ بالرقم (١) وينتهى بالرقم (١٠) مستخدما

الأرقام اللاتينية.السفر الثانى، الثالث، الرابع والخامس، السادس يتبع الطريقة نفسها،أما السابع فيبدأ بالحرف (أ) وينتهى (بالغين) كالسابق ولكنه لا يحتوى على هوامش.

تتشابه الأسفار السبعة – التى يتألف منها "الكتاب" – من حيث طريقة بنيتها وتشكيلها على الصفحة "حيث تأتى الصفحة فى معظم الأسفار على النحو التالى: مستطيل رأسى فى منتصف الصفحة يحتوى على جزئين مكتوبين ببنط كبير يفصل بينهما خط/علامة الحاشية، وعلى يمين المستطيل عمود/نص = ذاكرة الراوى مكتوب ببنط أقل مما عليه نص المستطيل، وعلى يسار المستطيل إشارات تفسيرية لما يرد فى الجانب الأيمن: ذاكرة الراوى فى بنط أقل سمكا من البنطين السابقين.

وقد اختارت الدراسة من السفر الأول عينة تمثل توجه "الكتاب" وطريقة إخراجه طباعيا وتشكيله بصريا خصوصا وأن أسفار الكتاب فى أغلبها ذات طريقة واحدة.

الكتابة الأولى: اقتراح الشاعر

- أ -

أخبرتْ جدّتي: (والمحبّون والأصدقاءُ يُحبّون)
شيءٌ هوى
مُلتبساً يليه
تُعاهِدُ أمّي عندما كنتُ أخرجُ
من حوضِها
بعضُهم قالَ: هذا مَلاكٌ
بعضُهم قالَ: شيطانُهُ تراءى
قبلَ ميعادِه
بعضُهم آثرَ الصمتَ خوفاً وتقوى
كانتِ الكوفةُ الأليفةُ تدخلُ في غُربةٍ.

• للفراتِ، لدجلةَ، للغابرينَ لغاتٌ
وشِعْريَ إعجامُها وإعرابُها.

○ ذاكرة الراوي

في ذاكرةٍ تَلِدُ الكلماتِ وتُولَدُ فيها
تَلِدُ الأشياءَ وتُولَدُ فيها
لا تعرفُ حدّاً
بين الماضي والحاضرِ،
وُلِدَ الشاعرُ
في زمنٍ يعلو في صَعَدٍ°.
في صحراءِ نَعامٍ، وُلِدَ الشاعرُ
عاشَ ولكن في ما يُشبه تابوتاً
سافرَ، لكن في ما يشبه مقبرةً
في طقسٍ لا تخلو سَنةٌ منهُ،
طقسٍ للقتلِ (وقد لا يخلو يومٌ)
عاشَ الشاعرُ
طقسٍ كانَ يُعشِّشُ كلُّ رياحِ الجِنّةِ تسري فيه، وعقاربُها والأحلامُ
في هذا الطقسِ، رأى الشاعرُ
وَجْهَ الكونِ، وراحَ يُغنّي معهُ
ويُلقّحُ باسْمِ الإنسانِ الشِّعرَ وكلَّ كلامٍ
ويُلقّحُ ما تَلِدُ الأيامُ.

° صَعَد: صخرةٌ ملساء، يُكلَّف الكافرُ صعودَها، ثم يُجذَب من أمامه بسلاسل ويُضرَب من خلفه بمقامع حتى يبلغ أعلاها في أربعين سنة.
فإذا بلغه، جُذِبَ إلى أسفلها، ثم يُكلَّف الصعودَ مرةً أخرى. وهكذا أبداً.
(سأُرهِقُه صعوداً) المدثر: ١٧
التفسير الكبير للرازي

○ قال الراوي

سكوتاً بالكلمات

وبالأفعال وبالأسماء:

كيف سنقرأ وزن الشاعر إذن لم نقرأه

في الأعماق وفي الأشياء؟

وتلا الراوي:

لا نعرفُ مَنْ نحنُ

الآن، ومَنْ سنكونُ،

إنْ لم نعرف مَنْ كُنّا. ولهذا سأقص عليكم

مَنْ كنّا -

وأقدّمُ عذري للقرّاء

إنْ كان حديثي متزيداً، أو كان بسيطاً لا يتودد للفصحاء

وتلا الراوي:

ذهباً للشيطان،

قال الله: الأرضُ مهادٌ للإنسان

وسأجعل منه عرشاً

ويكون بتاج خليفة،

وتلا الراوي:

هوذا العرش يُهيأُ تحت سقيفة.

- ب -

أني همذانية

خَرَجتُ من أحشاء الكوفة - خلفاً للتسرين

وخلفاً لنباتٍ بريٍّ

وابن جُعفيٍّ وَرِث الفقرَ عن الإيمان الموغل

في كشف المجهول

في الكُوفة، في جانبها الشرقيّ سَكنّا في

حيٍّ كِنْديٍّ

سمّاني أحمدَ زهواً وتفاؤلَ

في تلقيبي بـ «أبي الطيِّب»، كُنّا

نلبسُ ليلَ الدمعِ، ولكنْ

كنّا

نتموّجُ في بحرٍ من نُورٍ.

- جسدي غابةٌ من رموزٍ
  وَخُطايَ كما رَسَمَتْها ظنوني،
  دَرَجٌ صاعدٌ،
  وَتَهاويلُ كشفٍ.

- ج -

سأقولُ:

أبي ميراثُ عذابٍ

وأسمّي أمي،

سُكْراً بالكلماتِ وحبّاً للأشياءْ

بِهِمْ سرابٍ في صَحراءْ.

٥ وشى الزاوية

تنشر أسلحة وتركته

للهبوط إلى القبر بالجسم الذي تأكل

في أرضهم وتواريخه،

قال: أروي لكم

بعض ما خبر المتنبي وما ملّه وما

صاغه

بطلبه وهناتها ويسمح البيان الذي

ينبجس من نكهة الرمز. أو لمعة

الإشارة

في نسيج العبارة.

سأحتل حتى لا يبقى حلة وأركز تلك

النجوم بقلبي. بهجاً، متعباً بما

تلك، أتقمص نفسه في ذروات

الكتاب

بحثاً بالحروب.

أبدا ما صنع الإجماع عليه.

عن لسنة الخليفة:

إحدى عشرة هجرية.

- أ -

. قلتم: منا أمير ومنكم أمير

. يقتل الله من قال هذا

. يقتل الله من لا يقول بقولي.

- ب -

. اقتل الله سعداً وسنقتل من لا يبايع

من بيعة قريش.

- ج -

. اقتربوا لعلي أن يجيء

. عتبا لو يحدثنا طوعاً أو كرهاً

لن أخرج حتى

يقبل من بيعة الكل قريش يبايع».

. أكلا، إن كان الأمر كما تحدثت عنه وكيف أبايع من

قال الله،

وأنت وسرت الله بالحق تُخلِّ منه؟ ما خصكم به

الأنصار؟ ما الحق منكم،

● إنّه العَرْشُ يصقلُ مِرْآتَهُ -

صورةً لِلسّماءْ

ويُزيّن كرسيَّهُ

بشظايا الرؤوسِ،

ورَقْشِ الدّماءْ.

أ- حوار بين عمر بن الخطاب وبعض الأنصار، في يوم السقيفة.

ب- قول ينسب إلى عمر بن الخطاب في يوم السقيفة، ويقصد سعد بن عبادة الأنصاري الذي لم يبايع. وقتل في الشام سنة ١٥هـ.

ج- حوار بين عمر وعلي

١١

٥ قال الراوي

مغموساً في ذاكرة المتنبي:

ـ أ ـ

شُغِلوا بالنبيِّ، بموتِ النبيِّ،
ولم يُشغلوا بالخلافة

شهوةُ تلك تشاجرُ مثلَنا،
تذروهمُ كالعُصافة.

ـ ب ـ

أخرجوهم، خُذوا مالَهم
وذراريهم، واقتلوا

واجعلوهم مُثلاً.»

ـ ج ـ

أوثقوا فمه، بلّغوه

• وزجّوه إلى النارِ، قالوا:

رأينا الفجاءة فحماً.

ومشى الراوي:

خفقاً، بعضُ الأفكارِ كمثل
نباتٍ وحشيٍّ

يأكلُ، لكن لا يأكلُ
إلاّ بشراً.

ـ د ـ

أبوايَ انشطرا: دمٌ للعذابِ دمٌ للمؤمّلِ
والمنتظر.

هبطا من أعالي القبائلِ بين رأسيهما

يُسرجان خيولَ السّهر

أخذا الأبجديةَ في راحةٍ والقصيدةَ في راحةٍ
وقالا:

سوف تقرأ في ضوءِ سرّهما أحداً.

• تلك النخلةُ تُصغي
حين أقصُّ عليها
ذكرى أبويَّ، وتفهم قولي.

أ ـ الإشارة إلى بني هاشم.

ب ـ الإشارة إلى المرتدين.

ج ـ الإشارة إلى الفجاءة بن عبد ياليل، أحد المرتدين.

الكتابة الأولى: اقتراح التلقى

يستطيع القارئ - عندما يواجه الصفحة الأولى من الشعر - أن يقدم أكثر من قراءة يتحكم فى حركتها التشكيل البصرى لفضاء الصفحة، الذى يخلق التفاتا يحقق انزياحا فى الدلالة، فيحدث التفات فى المعنى حين يتخلى القارئ عن معنى قد حققه عبر قراءته الأولى التى شكلتها القراءة البصرية، ليشتبك مع معنى أخر يصل إلى النقيض الظاهرى فى القراءة الثانية، وفى القراءة الثلثة يكتشف أن النص مفتوح على قراءات أخرى محتملة.

القراءة الأولى:

يقوم القارئ فيها بقراءة الصفحة كاملة مبتدئا بالنص الرئيس الموجود داخل المستطيل: المتن والهامش معا، ثم ينتقل إلى النص المرافق على يمين المستطيل الذى يمكن أن نسميه: "نص الراوى" أو "ذاكرة الراوى"، ومنها يتحول - فى مواضع الإحالة التفسيرية - بصريا إلى الإشارات التفسيرية الموجودة على يسار المستطيل، ليخلق فضاء جديدا من خلال نص الراوى والإشارات الإيضاحية، يستمر القارئ فى هذه الطريقة إلى نهاية الديوان:

ذاكرة الراوي

فى ذاكرة تلد الكلمات وتولد

فيها

تلد الأشياء وتولد فيها

لا تعرف حدا

بين الماضى والحاضر،

ولد الشاعر

فى رمل يعلو فى صعد

فى صحراء لغات، ولد الشاعر

عاش ولكن فى ما يشبه تابوتا

سافر، لكن فى ما يشبه مقبرة

فى طقس لا تخلو سنة منه،

طقس للقتل (وقد لا يخلو يوم)

عاش الشاعر

طقس كان يعاش كان رياح

الجنة تسرى فيه، ومحابرها

والأقلام

فى هذا الطقس، رأى الشاعر

وجه الكون، وراح يضئ مداه

ويلقح باسم الإنسان الشعر

وكل كلام

ويلقح ما تلد الأيام

- أ -

أخبرت جدتى: (والمحبون والأصدقاء يثنون)

شىء هوى

ماسحا بيديه

تجاعيد أمى عندما كنت أخرج

من حوضها

بعضهم قال: هذا ملاك

بعضهم قال: شيطانه تراءى

قبل ميعاده

بعضهم آثر الصمت خوفا وتقوى

كانت الكوفة الأليفة تدخل فى غربة.

----

* للفرات، لدجلة، للغابرين لغات

وشعرى إعجامها وإعرابها.

- صعد: صخرة ملساء،

يكلف الكافر صعودها، ثم

يجذب من أمامه بسلاسل

ويضرب من خلفه بمقامع

حتى يبلغ أعلاها فى أربعين

سنة.

إذا بلغه، جذب إلى أسفلها،

ثم يكلف الصعود مرة

أخرى. وهذا دأبه أبدا.

("سأرهقه صعودا") [المدثر: ١٧]

(التفسير الكبير للرازى)

القراءة الثانية:

يقرأ المتلقى المستطيل/النص الرئيس/ المتن قراءة متواترة مرتبة حتى نهاية الديوان من (أ) إلى (ب)، إلى (جـ) الخ:

ـ أ ـ

أخبرت جدتى: (والمحبون والأصدقاء يثنون)

شىء هوى

ماسحا بيديه

تجاعيد أمى عندما كنت أخرج

من حوضها

بعضهم قال: هذا ملاك

بعضهم قال: شيطانه تراءى

قبل ميعاده

بعضهم آثر الصمت خوفا وتقوى

كانت الكوفة الأليفة تدخل فى غربة.

- ب -

أمي همدانية

خرجت من أحشاء الكوفة ـ خدا للنسرين وخدا لنبات سرى

وأبى جعفى ورث الفقر عن الإيمان الموغل فى كشف الديجور

فى الكوفة ، فى جانبها الشرقى سكنا فى حى كندى

سمانى أحمد زهوا وتفاءل

فى تلقيبى بـ "أبى الطيب"، كنا

نلبس ليل الدمع ، ولكن

كنا

نتموج فى بحر من نور.

- ج -

سأقول:

أبى ميراث عذاب

وأسمى أمى،

سكرا بالكلمات وحبا للأشياء

ريم سراب فى صحراء.

القراءة الثالثة:

يقرأ المتلقى الهامش الرئيس الموجود داخل المستطيل فقط قراءة مرتبة حتى نهاية الديوان كما فى هامش (أ) ثم (ب) ثم (جـ) .... إلخ.

(أ)

* للفرات، لدجلة، للغابرين لغات
وشعرى إعجامها وإعرابها.

(ب)

جسدى غابة من رموز
وخطاى كما رسمتها ظنونى،
درج صاعد،
وتهاويل كشف.

(جـ)

- إنه العرش يصقل مرآته –
صورة للسماء
ويزين كرسيه
بشظايا الرؤوس،
ورقش الدماء.

القراءة الرابعة:

يقوم المتلقى فيها بقراءة المستطيل كله: المتن والهامش معا، ليقف على المساحة المحذوفة أو الفضاء الذى يحتاج إلى تأويل أو اقتراح، فالقارئ يؤمن بالوشائج والعلاقة بينهما، فمن الطبيعى أن تكون هناك علاقة عضوية تصل إلى أن يكون الهامش جزءا من المتن، أحيانا تكون علاقة غير مباشرة أو غير واضحة ولكن بالتأمل تتكشف أبعاد هذه العلاقة وملامحها، مما يؤكد أنه لا يمكن تصور دلالى ما من خلال المتن إلا من خلال الاستعانة بالهامش، فطالما وضع الشاعر المتن والهامش فى مستطيل واحد/مساحة بصرية واحدة فهذا يدل على إحكام العلاقة بينهما والرغبة فى استنفار وعى القارئ الجمالى لإيجاد علاقة، هذه العلاقة تتلمس مباشرة من خلال بنيات المستطيل وجدلها.

القراءة الخامسة:

يقرأ المتلقى النص المرافق على يمين الصفحة/المستطيل/ذاكرة الراوى من أول السفر حتى نهايته قراءة مرتبة متواترة، ثم تقرأ الإشارات أو الحالات التفسيرية فى حين موضع الإحالة فى كل صفحة كما يلى :

○ ذاكرة الراوي

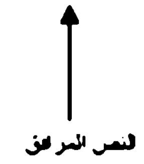
في ذاكرة تلد الكلمات وتولد
فيها
تلد الأشياء وتولد فيها
لا تعرف حدا
بين الماضي والحاضر،
ولد الشاعر
في رمل يعلو في صعد
في صحراء لغات، ولد الشاعر
عاش ولكن في ما يشبه تابوتا
سافر، لكن في ما يشبه مقبرة
في طقس لا تخلو سنة منه،
طقس للقتل (وقد لا يخلو يوم)
عاش الشاعر
طقس كان يعاش كان رياح
الجنة تسري فيه، ومحابرها
والأقلام
في هذا الطقس، رأى الشاعر
وجه الكون، وراح يضيء مداه
ويلقح باسم الإنسان الشعر
وكل كلام
ويلقح ما تلد الأيام

- صعد: صخرة
ملساء،
يكلف الكافر صعودها، ثم
يجذب من أمامه بسلاسل
ويضرب من خلفه بمقامع
حتى يبلغ أعلاها في
أربعين
سنة.
إذا بلغه، جذب إلى أسفلها،
ثم يكلف الصعود مرة
أخرى. وهذا دأبه أبدا.
("سأرهقه صعودا")
[المدثر: ١٧]
(التفسير الكبير للرازي)

النص المرافق　　　　　الإحالة التفسيرية للنص المرافق.

○ لكلمات وتولد

فيها
تلد الأشياء وتولد فيها
لا تعرف حدا
بين الماضى والحاضر،
ولد الشاعر
فى رمل يطو فى صعد
فى صحراء لغات، ولد الشاعر
عاش ولكن فى ما يشبه تابوتا
سافر، لكن فى ما يشبه مقبرة
فى طقس لا تخلو سنة منه،
طقس للقتل (وقد لا يخلو يوم)
عاش الشاعر
طقس كان يعاش كان رياح
الجنة تسرى فيه، ومحابرها
والأقلام
فى هذا الطقس، رأى الشاعر
وجه الكون، وراح يضئ مداه
ويلقح باسم الإنسان الشعر
وكل كلام
ويلقح ما تلد الأيام



النص المرافق

- صعد: صخرة ملساء،
يكلف الكافر صعودها، ثم يجذب من أمامه بسلاسل ويضرب من خلفه بمقامع حتى يبلغ أعلاها فى أربعين سنة.
إذا بلغه، جذب إلى أسفلها، ثم يكلف الصعود مرة أخرى. وهذا دأبه أبدا.
("سأرهقه صعودا")
[المدثر: ١٧]
(التفسير الكبير للرازى)



الإحالة التفسيرية للنص المرافق.

○ قال الراوي

مسكونا بالكلمات
وبالأفعال وبالأسماء:
كيف سنقرأ قول الشاعر إن لم
نقرأه
في الأعمال وفي الأشياء؟
وثنى الراوى:
لا نعرف من نحن
الآن، ومن سنكون،
إذا لم نعرف من كنا. ولذا
سأقص عليكم
من كنا -
وأقدم عذرى للقراء
إن كان حديثى سرديا، لو كان
بسيطا لا يتودد للفصحاء
وثنى الراوى:
دحضا للشيطان،
قال الله: الأرض مهاد للإنسان
وسأجعل منها عرشا
ويكون التاج خليفة،
وثنى الراوى:
هوذا العرش يهيأ تحت سقيفه.

- ب -

أمي همدانية
خرجت من أحشاء الكوفة - خدا للنسرين وخدا لنبت سرى
وأبى جعفى ورث الفقر عن الإيمان الموغل فى كشف
الديجور
فى الكوفة ، فى جانبها الشرقى سكنا فى حى كندى
سمانى أحمد زهوا وتفاءل
فى تلقيبى بـ "أبى الطيب". كنا
نلبس ليل الدمع ، ولكن
كنا
نتموج فى بحر من نور.

---

* جسدى غابة من رموز
وخطاى كما رسمتها ظنونى،
درج صاعد،
وتهاويل كشف.

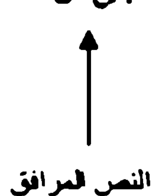
○ وشي الراوية

مغربا سامعيه وقراءه
للهبوط إلى آخر الجحيم التي تتأصل
في أرضهم وتواريخه،
قال : أروي لكم
بعض ما خبر المتنبي وما هله وما
صاغه
بعذاباته وبألفاظها وبسحر البيان الذي
يتبجس من نكهة الرمز، أو لمحة
الإشارة
في نسيج العبارة.
سأخيل حلي لابسة حالة وأكرر تلك
الجحيم بلفظي – بسيطا، مستضيئا بما
قاله، أتقفى الضياء إلى ذروات
الكتاب.
بادئا بالتراب.
أبدأ مما صح الإجماع عليه –
تلك السنة التأسيسية:
إحدى عشرة هجرية.
- أ -
- نتقاسم : منا أمير ومنكم أمير
- يقتل الله من قال هذا
- يقتل الله من لا يقول بقولي.
- ب -
"قتل الله سعدا وسيقتل من لا يبايع
من بايعت قريش".
- ج -
- "قولوا لعلي أن يأتي"
- "حربا أو سلما طوعا أو كرها
لن تخرج حتى
تقبل من بايعة أهل قريش بايع".
- "كلا، إن كان الأمر كما تتحدث عنه
وكيف أبايع من

أ- حوار بين عمر بن الخطاب وبعض الأنصار، في يوم السقيفة.

ب- قول ينسب إلى عمر بن الخطاب في يوم السقيفة، ويقصد سعد بن عبادة الأنصاري الذي لم يبايع، وقتل في الشام، سنة ١٥ هـ

ج- حوار بين عمر وعلي.



النص المرافق — الإحالة التفسيرية للنص المرافق.

قال الراوي

مغموسا في ناكرة المتنبي:

- أ -

شغلوا بالنبي، بموت النبي، ولم

يشغلوا بالخلافة

شهوة الملك تستأصل الناس،

تذروهم كالعصافة.

- ب -

"أحرقوهم، خذوا مالهم

وذراريهم، والنساء

واجعلوهم هباء."

- ج -

فوثقوا قدميه ، يديه

ورموه إلى النار، قالوا:

رأينا الفجاءة فحما.

وثنى الراوي:

حقا، بعض الأفكار كمثل نبات

وحشي

يأكل، لكن لا يأكل

إلا بشرا.

ا- الإشارة إلى بني هاشم

ب- الإشارة إلى المرتدين.

ج- الإشارة إلى الفجاءة بن عبد اليل، احد المرتدين.

قدمنا – فيما سبق – اقتراحات قرائية خمس – وهى الأكثر بروزا عن غيرها – تختلف كل واحدة عن الأخرى فى علاقة الحركة بين كل كتلة لغوية/بصرية وأخرى وبالتالى تختلف الدلالة، فالقارئ أمام احتمالات متعددة عند مطالعة هذه القراءات يجد نفسه مضطرا إلى تبنى أحدها أو تبنيها جميعا، فانحيازه مرتبط بما تحققه القراءة التى يتبناها من رغبات شعورية وجمالية يخلقها النص الذى يفرض عليه اتجاه الحركة القرائية من حيث علاقته التكوينية عبر الوسائط اللغوية أو البصرية، وهذا ما يشير إلى أن العالم يتم تقديمه بهذا الشكل، هذا العالم الذى يتأبى ولا يستقيم للرؤية الأحادية، إنما تتجسد ملامحه فى رؤية قلقة، متشعبة، جدلية، وهنا نقر بوجود شعرية جديدة يلعب الشكل فيها دورا رئيسا فى إنتاجها، لذا يجد القارئ نفسه أمام تجربة قرائية – عليه أن يحولها إلى مملكة خاصة به، بوصفه قارئا تجريبيا – تفتح شهيته للحرية، وتفجر فى نفسه البحث عن أسباب الغموض فيها، فلا شيء يؤكد امتلاك الدلالة الحقة لكل جملة ولكل كلمة عندما يوجد من بين المعانى المفترضة معنى يبدو مقنعا. فقوة النص تكمن بالتحديد فى هذا الغموض الدائم والمدهش، وفى هذا الرنين المتواصل لعدد كبير من المعانى والدلالات التى تسمح كلها بالانتقاء دون أن تكون تحت سيطرتها[٥٧].

وقد لحظت الدراسة من خلال قراءاتها التى طرحتها ما يلى:بالتأمل فى العلاقة بين المتن والهامش تتكشف ملامح الغموض، فالعلاقة تحتاج إلى تأمل طويل أو تأويل مفرط، وهذا ما يشير إلى أن "أدونيس" يكسر الارتباط المفترض بين المتن والهامش وهذا يكشف

جمالية يمكن أن تقود إلى نقطتين: الأولى: يجب على القارئ أن يقترح هذه العلاقة المفقودة من خلال المسكوت عنه دلاليا، هذه العلاقة غير الموجودة على المستوى التكوينى للنص داخل المستطيل. أما النقطة الثانية فهى أن "أدونيس" يكسر هذا الإطار المستطيلى وفى ظل هذا التوجه يصبح الهامش نصا قائما بذاته.

وفى الحالتين يعول "أدونيس" على دور القارئ كثيرا بوصفه قارئا تجريبيا، منتجا، خالقا للنص، كما أن "أدونيس" يحاول من خلال هذه البنية القائمة – داخل المستطيل بين المتن والهامش – أن ينشئ علاقة قائمة على الفوضى الخلاقة من قبل القارئ أو إحداث فوضى مماثلة مع النص.وإذا كان النص عند "أدونيس" قد تم بعيدا عن سلطات جمالية مستقرة، فإنه يمنح القارئ الحرية كاملة فى إعادة إنتاجه على الرغم من وجود شكل من أشكال التواطؤ بينهما، فمثلما منح الشاعر حرية افتراضاته الجمالية فإنه يمنح القارئ حرية تأويله وكأنه يقول للقارئ أنا لست أكثر منك إبداعا وعليك أن تتخلى عن عادتك القرائية القديمة، وأن تخرج من أقبية ضيقة وتحتضن معى هذا الفضاء الفسيح.

كما أن أدونيس – من خلال بنيته القائمة على الجدل بين النص الرئيس والنص المرافق من جهة وبين النص الرئيسى/المتن والهامش من جهة أخرى – يريد أن يقول للقارئ لا أريد أن تكون رؤيتى – أنا – للعالم قانونا ينظم حركتك أنت للنص فتعال نتفق على قانون جديد ثم نشرع فى هدمه.كما نستطيع القول بأن النص/المتن فى ديوان أدونيس – "الكتاب" – يمارس حركة مستقلة ومشتبكة مع

النص المرافق فى آن، أما الهامش فنستطيع القول بأنه ومضة تكشف العالم فى حركته.أما العلاقة بين المتن والنص المرافق فهى علاقة انبثاق واستمداد على اعتبار أن النص المرافق هو عوالم مستدعاة مثل الكواكب حول الشمس وهى تستمد نورها منها، ولا تستطيع أن تعمل منعزلة عنها، فهى فى حالة انجذاب من الشوق والتوق إلى النص المركز/المتن الذى يعتبر قطب الغوث على حد تعبيرات الصوفية.

ومن خلال البنية النصية - عبر الوسائط اللغوية – استخدم الشاعر مجموعة من الآليات التى تحقق التفاتا نصيا منها: التحول الإيقاعى حيث استخدم إيقاعات متحركة، متجادلة فمثلا يستخدم الخبب فى بنية النص المرافق ثم يستخدم إيقاع بحر المتدارك (فاعلن/ه//ه) فى بنية المتن ثم يتحول عنها فى الهامش وهكذا...، وهذا الإجراء التكوينى يؤكد حركية الكتل النصية.أما آليات الالتفات البصرى النصى فقد تحققت عبر استخدام سمك الخط فالقارئ يواجه أكثر من مستو للخط، حيث الشكل النصى المرافق ببنط أقل من بنط المتن، والحواشى ببنط أقل مما عليه النص المرافق.

لقد استطاع أدونيس أن يفتح المجال لاستغلال طاقات الشكل فى الشعر العربى المعاصر على اعتبار أنه بنية دالة وعلى القراءة التجريبية أن تتناوله من خلال هذا المنظور .

"إشراقات" صوتان متجاوران : المتن والهامش

رفعت سلام واحد من جيل شعرى أسهم في نشوء القطيعة مع ذائقة الألفة والاطمئنان، تواطأ مع غيره على العصيان، العصيان الذى أعلن بيانه أدونيس، فحمل جيل الحداثة لواءه عاليا ووقع كل واحد منهم عليه بتوقيع مختلف، مضيفا إليه. إنه جيل السبعينيات الشعرى فى مصر الذى تشكل وعيه بين متناقضات كثيرة أهمها: المشروع القومى الذى تبلور فى فترة الخمسينيات والستينيات ثم هزيمة يونيو ١٩٦٧، كما شهد هذا الجيل تحولات الوعي السياسى وتراجع المشاريع الوطنية والقومية.

اكتسب هذا الجيل حساسية التمرد والانفلات وكسر اليقين والخروج على كل سلطة راسخة تخنق حركة الوعى بالذات والوعى بالتعبير عنها. إنه جيل الأزمة والانفلات على صيغة الشرعى المستقر والتحول إلى خيانة الأخر إلا تواطأ معهم، فأسقط جزءا كبيرا من جمالياته البالية "وليس أدل على هذا الشعر ، خاصة فى فترات تأزم علاقته مع المجتمع وقيمه الجمالية، هذا الذى يتحول إلى صراع بين عناصر الثبات وعناصر التحول فى المنتج الشعرى؛ الأمر الذى يفضى بالشعر عموما إلى الحداثة"(٥٨) .

يجسد رفعت سلام فى ديوانه "إشراقات" تجربة الخطاب التشعبى الذى ينهض على بنية تراكمية جدلية معقدة، تكسر البنية الأحادية المستقلة التى تتحرك فى خط أمامى كالتى اقترحها أدونيس فى "الكتاب" أو "الحصار".

تجربة "إشراقات" تنبنى من خلال جدل المتن والحاشية أو الهامش إنه خطاب قائم على الثنائية، "إنه صوتان متجاوبان، أحدهما أصل والآخر الصدى. لكن معاودة التأمل جملة يمكن أن تجعل من الحاشية متنا، ومن المتن حاشية، وذلك بتأثير العلاقة الجدلية بينهما"[٥٩].

عندما يواجه القارئ "إشراقات" فلابد أن يعتمد على قراءة الالتفات البصرى، بوصفه آلية قرائية نعتقد أنها الأمثل فى قراءة نصوصه، لأن النص فى تشكيله الطباعى يؤكد هذه الفرضية التى تقترح – حسب طباعته – أكثر من قراءة.

تختار الدراسة قصيدة "وقت" بوصفها عينة تمثل طبيعة الديوان وشكله. فقصائده أخذت طريقة واحدة فى إخراجها وتساوت أو تقاربت فى حجمها:

الكتابة الأولى: اقتراح الشاعر

واو قاف تاء

سَيَتَّسِعُ الوَقتُ لِي كُلَّ وَقتٍ ومَملكةً مِن الماءِ والأرجُوانِ ووَقتَ
طَليقٍ أنَا سَيِّدُ الوَقتِ الذِي لا يَجيءُ أجيءُ بِلا وَقتٍ فَيتَّسعُ
الوَقتُ لِي كَي أُدفِنَ المَوتَ وأمرُقَ بَغتةً لِلضفّةِ الأخرَى فأقُولُ
لِلنِّسيانِ كُن فَيكُونُ عُصفُوراً ونَهراً ومِئذنَةً مِن النُّعناعِ
والمَسافاتِ المَلغُومةِ وأنَا قَابلٌ لِلانفجَارِ(٢٨) هَل حانَ وَقتُ
الشّايِ سَيِّدَتي أم حانَ وَقتُ انكسَارِ الصَّمتِ والحُزنِ الطَّرِي
وَقتُ ارتحالِ الرَّقصَةِ الفَجريّةِ الأولَى سَيتّسعُ الوَقتُ سَيِّدَتي
لِلنَّفيِ الجَنَّةِ انتَظِرِي طَويلاً حانَ مَوعِدُنا فَلا بَأسَ اذهَبِي فِي

(٢٨)
مثل لحظة .
الموتُ نهراً من تُرابٍ عجيبٍ ،
ونهراً من وضحٍ لحظة .
الوقتُ : مرفأة الموت ،
ثم أصحو في الصباح ،
بعدما نصحو منها طفلة .
وجهنا ألهم
تلمسُ - من الزرقاء -
الوردةُ القاضية

١٠٧

الصمتِ سِرًّا أو عَويلا حَانَ وَقتُ الشَّاي هَل تدرين أنْ كُنتُ سُنبلَةً وَظِلاًّ في الهَجير وكُنتُ وَقْتاً مُستَعجلا لَيسَ لي وَقتٌ أنا سَيِّدُ الوَقتِ فَلتُمهليني قَليلاً كَي أُبعثِرَ مَا تَبقَّى مِن رَمادِي ثُمَّ أمضِي دُونَما حَرَجٍ أسيرُ عَلَى الصِّراطِ صَرَاحَةً أُخرى فَهَل تَدرِينَ لا مرُ البَرابِرةُ الصِّغَارُ عَلَى جَبِيني[29] فَاستَدَرتُ أُدَاعِبُ الأفُقَ القَرِيبَ لَعلَّني أَغفُو عَلَى حَافَّةٍ لا تَنتَمي لِلمَكانِ سَأغفُو قَليلاً فَلا تُوقِظيني أنتِ سَيِّدَةُ مِنَ النَّعناعِ والصَّمتِ للرَّاوِدِ والأسَى القُزَحِي وَأنَا افتِرَاقُ الوَقتِ لا أَجِيءُ إلاَّ في انقِطَاعِ الخَيطِ لا تَمُدِّي يَدَكِ الآن[30] حَانَ وَقتُ النَّومِ يَا أطفَالي الصِّغَارِ مُتعَبٌ مُستَيقِظٌ أبَدًا لأرعَى الغَيمَ والغَزَالَةَ الزَّرقَاء نَامُوا بُرهَةً أُخرَى لِتَعدُو في الجَليدِ المَاءِ قَوساً مِن صُرَاخٍ خَافِتٍ يَشُقُّنِي شِقَّين شِقٌّ مُظلِمٌ وشِقٌّ لا يَبِين هَل تَنامِين الآنَ في انتِصَافٍ غَامِضٍ تُدَاعِبِينَ نَجمَةً غَامِضَةً أم تُرَاوِغِينَني في السِّرِّ تَنتَظِرِينَ اللَّحظَةَ الَّتي مَضَت إلى وَرَاء لا وَرَاءَ لي أمَامٌ في الأمَامِ كُلُّ شَيءٍ غَامِضٌ وَأنتِ شُرفَةٌ مِنَ العَزاءِ تَنحَنِي عَلَى رَمَادِي ثُمَّ تُوغِلُ في الكَلامِ الدَّاخِلِيّ بَعضَ عَامٍ مِن غُبَارٍ وَرِيَاحٍ وحَجَر

هَل تَسكُنِينَ الآنَ ذَاكِرَتي

١٠٨

(٢٩)
مرثيا :
كأنها كُنتُ على ساقي
قليلاً من وجيب .
خُلتُ وما خُلتُ
قليلاً من نحيب .
ورمت على جسدي الجبال فجاوزها ،
فعثرتُ لمّا من حجر .

(٣٠)
أنتِ لي لا تحتمي إلا بأحلامي ،
أنتِ لي ،
كأنتِ عرشُ للنجم ،
ثقةٌ هشّةٌ من ضياعي ،
بأحرى أنه قتيلي ،
أسقيه من دمي ،
أجيرُه بنواحي ،
كي يمنحنا خيلاً ،
وتشيخني .

رُوَيدًا

غَابَةٌ

مِن طَيلَسَانٍ وَسَهَر

أَلقًا غَامِضًا

بَينَ الإِقَامَةِ والسَّفَر

أو

قَطرَةٌ

مِن مُستَحِيل

وَشَجَر .

تَسكُنِين الآنَ ذَاكِرَتِي

حَرِيقًا

و

مَطَر

نَتَصَبَّى فِيهَا أَنتِ سَيِّدَةُ الغِيَابِ الوَرَقِي لَنَا سَيِّدُ الزَّمَنِ الضَّال أَقضِي أَثَرَ الخَسَارَاتِ الفَادِحَةِ بِلَا بَأسٍ لأَرفَعَ يَدَكِ اليُسرَى فِي المَيدَانِ يَا سَادَتِي الكِرَام هَاكُم خَسَارَةً جَدِيدَةً تَأخُذُ شَكلَ امرَأَةٍ مُتَوَزِّعَةٍ بَينَ يَقِينٍ وغِيَابٍ مَن يَمنَحُنِي[31] سَيفًا مُبصِرًا لأَرَى الشَّرَكَ قَبلَ الانفِجَارِ فَأَضرِبَ الضَّربَةَ الأَخِيرَةَ لِيَشتَعِلَ

(٣١)
قلبي سيفٌ من العشبِ الضئيل .
لا ترفعي جسدًا سوى قلبي ،
فأحبُّ ،
وأمضي ،
بينما يجيءُ ضلالٌ ضائعٌ ،
لم يحترب بشكلٍ جميل .
ولي سيفٌ من الحربِ الجميل .

١٠٩

التصفيقُ في بردِ الشتاءِ دافئاً دافقاً فَلْقَى في مَرَحٍ

المُثْقَلونَ بـأثقـالي   إذْ في قَسْطَلِ حِبـالي
وتمـالي في حبـالي   وتحمّـلاتي في تمـالي

دونَ أن أدري أنّ القتيلَ المستقيمَ مُنذُ ٥٢٥٦٠٠٠ دقيقةٍ
خانني التوقيتُ والحلُّ الوفيُّ وامرأةٌ تُشبه أشجارَ العويلِ
اليومي فأكلوني مثلما أكلتموها واتركوني وقتاً غائماً كي أُحدّدَ
خطوتي من قبلِ أن يُصبحَ البرابرةُ خلاًّ هلا تتمُّ سيّدتي بعضاً
من غيابٍ وضياعٍ (٣٢) ونشربُ القهوةَ والجندل لم تأتِ إلى
المقهى بلا وقتٍ فأجيءُ في وقتِ الرحيلِ ما بالُ سيّدتي هل
البخورُ لا بخورَ سيّدتي كيفَ الحالُ أم خرّبت سيّدتي ركناً
صغيراً من العالمِ لا لنا موزّعةٌ ومرتبكة(٣٣) هل سقطت
السمكةُ في الشبكةِ لا شيءَ هل قلتَ شيئاً عن مرسى مطروح
يا وردةَ الغيابِ الغامضِ هل لكنّها اختفت غيمةً إلى المفترقِ
نوغلُ في المراوحةِ الأليمةِ والسؤالِ الفاترِ ثم نمضي للوراءِ إلى
مياهِ الذكرياتِ ابتسمي قليلاً مرةً أخرى فتمعنُ في المياهِ وفي
ارتحالِ الصمتِ والنسيانِ سيّدتي سيتسعُ الوقتُ في الوقتِ
متسعٌ كي ندفنَ موتَنا ونبحثَ عن سماءٍ تُمطرُ الجنةَ والسلوى

(٣٢)
تتمّ سيّدتي من الضياعِ : خللاً .
وتُرجي سهوتَها المُبهمةَ فوق جبيني :
قليلاً من غياب .
تتمّ .
بعدها تتمّ وردةُ المركب .
ثم تصحو ، فوق إصبعي ،
غزالاً من مطر .

(٣٣)
موزّعةٌ ومرتبكة :
بين خيلٍ من صهيل ،
وسهوٍ مُطوّقة .
تحفرُ بيسانَها إليها
بسنبلها ،
وتومي وردة في نافذتها ،
فتحترقُ الشُّهب .

١١٠

هَلَّلُويَا هَلَّلُويَا إِنَّنِي مُتَّسَعٌ فَلِمَاذَا تَضِيقِين قُلْتُ أَتَلَمَّسُ
الحَسارَاتِ(٣٤) وأَنتِ غَيمَةٌ فَهَل أَخسَرُ المَطَرَ الحَار وقُلتُ أَنتِ
لِي وَقتٌ فَهَل يَخُونُنِي التَّوقِيتُ قُلتُ إِنِّي حَجَرٌ رمَاه البُلْهُون
فَانشَدَختُ فَانشَدَهتُ فَانشَرَختُ فَانشَرَحتُ قُلتُ

أَنَا القَتِيلُ بِلَا إِثمٍ ولَا حَرَجٍ

(٣٤)
مَيِّتَة .
تأوي إلى ثأري الحَسَراتُ الجَمِيلَة .
تلتفُّ حولَ بعضي ،
وترميني بأوقاتٍ قتيلة .
تقولُ لي :
يا سيِّدَ العُرُوشِ المُتْعَبَة

١٦١

الكتابة الأولى : اقتراح التلقى

البنية البصرية لقصيدة " وقت " وغيرها من قصائد الديوان – تتكون من كتلتين / نصتين : أحدهما تمثل النص الرئيس / المتن تستحوذ على مساحة نصية / مكانية أكبر ، وتتشكل على هيئة الكتابة السردية : السطر الأفقى ، يتغير موقعها فى كل صفحة . فمرة تأتى هذه الكتلة / المتن على اليمين ومرة على اليسار .

وثانيهما : تمثل الحاشية أو الهامش ، وتأتى فى مساحة أقل فى بنط أقل – تتبادل المواقع مع المتن حتى نهاية الديوان .

ومن خلال علاقة الكتلتين : المتن والهامش والسمات الطباعية التى تشكلهما تتبلور حركة الالتفات البصرى التى يحدد مسارات القراءة :

القراءة الأولى : اقتراح الشاعر :

وهى القراءة العادية التى تتناول الصفحة كلها ، فيقرأ المتلقى النص الرئيس/ المتن وفى الوقت نفسه يقرأ الهامش معه ، يعتمد على هذه القراءة أو الطريقة حتى نهاية القصيدة ، وهذه طريقة الشاعر التى يتبناها .

القراءة الأولى : اقتراح التلقى :

يقرأ القارئ المتن بالتوالى دون النظر إلى الهامش حتى نهاية القصيدة وبعد أن يفرغ من ذلك يقوم القارئ بقراءة الهامش متواليا حتى نهاية القصيدة ، فتسير القراءة على النحو التالى :

اولا المتن

سيتسع الوقت لى كل وقت ومملكة من الماء والأرجوان ووقت
طليق أنا سيد الوقت الذى لا يجئ أجئ بلا وقت فيتسع
الوقت لى كى أدفن الموتى وأمرق بغتة للضفة الأخرى فأقول
للنسيان كن فيكون عصفورا وبحرا وسيدة من النعناع
والمسافات الملغومة وأنا قابل للانفجار[٢٨] هل حان وقت
الشاى سيدتى أم حان وقت انكسار الصمت والحزن الطرى
وقت ارتجال الرقصة الغجرية الأولى سيتسع الوقت سيدتى
لدفن الجثة انتظرى طويلا حان موعدنا فلا بأس اذهبى فى

الصمت سرا أو عويلا حان وقت الشاى هل تدرين أنى كنت
سنبلة وظلا فى الهجير وكنت وقتا مستحيلا ليس لى وقت أنا
سيد الوقت فلتمهلينى قليلا كى أبعثر ما تبقى من رمادى ثم
أمضى دونما حرج أسير على الصراط صراحة أخرى فهل
تدرين لا مر البرابرة اصغار على جبينى[٢٩] فاستدرت أداعب
الأفق القريب لعلنى أغفو على حافة لا تنتمى للمكان سأغفو
قليلا فلا توقظينى أنت سيدة من النعناع والصمت المراود
والأسى القزحى وأنا افتراق الوقت لا أجئ إلا فى انقطاع
الخيط لا تمدى يدك الآن[٣٠] حان وقت النوم يا أطفالى
الصغار متعب مستقيظ أبدا لأرعى الغيم والغزالة الزرقاء

نامو برهة أخرى لتعدو فى اتجاه الماء قوسا من صراخ خالفت يشفنى شقين شق مظلم وشق لا يبين هل تنامين الآن فى انتصاف غامض تداعبين نجمة غامضة أم تراوغيننى فى السر تنتظرين اللحظة التى مضت إلى وراء لا ورءا لى أملم فى الأملم كل شيء غامض وأنت شرفة من العزاء تنحنى على رمادى ثم توغل فى الكلام الداخلى بعض عام من غبار ورياح وحجر.

هل تسكنين الآن ذاكرتى.

رويدا

غابة

من طيلسان وسهر

افقا غامضا

بين الإقامة والسفر

أو

قطرة

من مستحيل

وشجر

تسكنين الآن ذاكرتى

حريقا

ومطرا

فاقعدى فيها أنت سيدة الغياب الوقتى أنا سيد الزمن الضال أقتفى أثر الخسارات الفادحة بلا يأس لأرفع يدك اليسرى فى الميدان يا سادتى الكرام هاكم خسارة جديدة تأخذ شكل امرأة متوزعة بين يقين وغياب من يمنحنى[٣١] سيفا مبصرا لأرى الشراك قبل الانفجار فأضرب الضربة الأخيرة ليشتعل التصفيق فى برد الشتاء دافئا دافئا فأغنى فى مرح

اقتلونى يا ثقاتى   إن فى قتلى حياتى

ومماتى فى حياتى   وحياتى فى مماتى

دون أن أدرى أنى القتيل المستديم منذ ٥٢٥٦٠٠٠ دقيقة خاننى التوقيت والخل الوفى وامرأة تشبه أشجار العويل اليومى فأكلونى مثلما أكلتموها واتركونى وقتا غانما كى أحدد خطوتى من قبل أن يصبح البرابرة حلا هلا تنام سيدتى بعضا من غياب ونعناع[٣٢] وتشرب القهوة والحداد أم تأتى إلى المقهى بلا وقت فأجيء فى وقت الرحيل ما بال سيدتى هل البخور لا بخور سيدتى كيف الحال أم خربت سيدتى ركنا صغيرا من العالم لا أنا موزعة ومرتبكة[٣٣] هل سقطت السمكة فى الشبكة لا شيء هل قلت شيئا عن مرسى مطروح يا وردة الغياب الغامض هل لكنها اختفت غيمة إلى المفترق توغل فى المراوحة الأليمة والسؤال الفاتر ثم تمضى للوراء إلى مياه الذكريات ابتسمى

قليلا مرة أخرى فتمعن فى المياه وفى ارتجال الصمت والنسيان سيدتى سيتسع الوقت فى الوقت متسع كى ندفن موتانا ونبحث عن سماء تمطر الحناء والسلوى

هللويا هللويا إننى متسع فلماذا تضيقين قلت أناشيد الخسارات[٣٤] وأنت غيمة فهل أخسر المطر الحار وقلت انت لى وقت فهل يخوننى التوقيت قلت إننى حجر رماه البناءون فانشدخت فانشدهت فانشرخت فانشرحت قلت.

أنا القتيل بلا إثم ولا حرج

<u>ثانيا الهامش أو الحاشية:</u>

(٢٨) مثل قبلة.

أموت دهرا من تراب تائب،

ودهرا من وصايا آفلة.

أقول: موقوتا أموت،

ثم أصحو فى اكتمالى،

مثلما تصحو سماء ذاهلة.

وحينما أهم تأتينى من الوراء –

الوردة الفاصلة.

(٢٩) مروا:

نبابة طنت على ساقى

قليلا من وجيب.

حطت وما حطت

قليلا من نجيب.

ورمت على جسدى الجميل غبارها،

فاخترت أفقا من حجر.

(٣٠)

آن لى أن أنتمى إلى انقطاعى،

آن لى،

فابنتى عرشى الهشيم،

قشة فقشة من ضياعى،

يأوى إليه قاتلى،

أسقيه من دمى،

أعيره ذراعى،

كى يمدها حبلا،

ويشنقنى.

(٣١)

فلى سيف من الصيف الصقيل.

لا يرتضى غمدا سوى قلبى،

فاغمده،

وأمضى،

مثلما يمضى ضلال ضائع،

أو سرب نسيان جميل.

ولى سيف من الخوف البليل.

(٣٢)

تنام سيدتى من النعناع: حقلا

وترخى سهوها المضنى فوق جبهتى:

قليلا من غياب.

تنام.

مثلما تنام وردة السراب.

ثم تصحو، فوق إصبعى،

غزالا من مطر.

(٣٣)

موزعة ومرتبكة:

بين حقل من صهيل،

وسماء محلولكة.

تختار نسيانا أليفا

يستبيحها،

ويرمى وردة فى مائها،

فتختار التراب.

(٣٤)

سيد.

تأوى إلى نارى الخسارات الجميلة.

تلتف حول معصمى،

وترمينى بأوقات قتيلة.

تقول لى:

يا سيد العروش المستحيلة.

الطريقة الثالثة:

يسير القارئ حتى يتوقف بصريا عند موضع الإحالة على الهامش/الرقم المماثل، ويكمل قراءته حتى ينتهى الهامش إلى موضع جديد/الرقم الجديد التالى ثم يعود إلى المتن ويتابع قراءته حتى يتوقف مرة أخرى عند الرقم التالى، فينصرف عن المتن، ويلتفت إلى الهامش مرة أخرى ويكمل حتى ينتهى من موضعه، وتستمر حالة التنقل بين الهامش والمتن حتى نهاية القصيدة:

سيتسع الوقت لى كل وقت ومملكة من الماء والأرجوان ووقت
طليق أنا سيد الوقت الذى لا يجيء أجيء بلا وقت فيتسع
الوقت لى كى أدفن الموتى وأمرق بغتة للضفة الأخرى فأقول
للنسيان كن فيكون عصفورا وبحرا وسيدة من النعناع
والمسافات الملغومة وأنا قابل للانفجار(٢٨)

(٢٨)
مثل قنبلة
أموت دهرا من تراب تائب،
ودهرا من وصايا آفلة.
أقول: موقوتا أموت،
ثم أصحو فى اكتمالى،
مثلما تصحو سماء ذاهلة.
وحينما أهم

تأتينى – من الوراء –
الوردة الفاصلة.
هل حان وقت
الشاى سيدتى أم حان وقت انكسار الصمت والحزن الطرى
وقت ارتجال الرقصة الغجرية الأولى سيتسع الوقت سيدتى
لدفن الجثة انتظرى طويلا حان موعدنا فلا بأس اذهبى فى
الصمت سرا أو عويلا حان وقت الشاى هل تدرين أنى كنت
سنبلة وظلا فى الهجير وكنت وقتا مستحيلا ليس لى وقت أنا
سيد الوقت فلتمهلنى قليلا كى أبعثر ما تبقى من رمادى ثم
أمضى دونما حرج أسير على الصراط صراحة أخرى فهل
تدرين لا مر البرابرة الصغار على جبينى(٢٩)

(٢٩)
مروا:
نبابة طنت على ساقى
قليلا من وجيب.
حطت وما حطت
قليلا من نحيب.
ورمت على جسدى الجميل غبارها،
فاخترت أفقا من حجر.
فاستدرت أداعب

الأفق القريب لعلنى أغفو على حافة لا تنتمى للمكان سأغفو قليلا فلا توقظينى أنت سيدة من النعاع والصمت المراود والأسى القزحى وأنا افتراق الوقت لا أجيء إلا فى انقطاع الخيط لا تمدى يدك الآن(٣٠)

(٣٠)

آن لى أن أنتمى إلى انقطاعى،

آن لى،

فأبتنى عرشى الهشيم،

قشة فقشة من ضياعى،

يأوى إليه قاتلى،

أسقيه من دمى،

أعيره ذراعى،

كى يمدها حبلا،

ويشنقنى.

حان وقت النوم يا أطفالى

الصغار متعب مستيقظ أبدأ لأرعى الغيم والغزالة الزرقاء

ناموا برهة أخرى لتعدوا فى اتجاه الماء قوسا من صراخ خافت

يشقنى شقين شق مظلم وشق لا يبين هل تنامين الآن فى

انتصاف غامض تداعبين نجمة غامضة ام تراوغيننى فى السر

تنتظرين اللحظة التى مضت إلى وراء لا وراء لى أمام فى

الأمام كل شيء غامض وأنت شرفة من العزاء تنحنى على رمادى ثم توغل فى الكلام الداخلى بعض عام من غبار ورياح وحجر.

هل تسكنين الآن ذاكرتى

رويدا

غابة

من طيلسان وسهر

أفقا غامضا

بين الإقامة والسفر

أو

قطرة

من مستحيل

وشجر.

تسكنين الآن ذاكرتى

حريقا

و

مطر

فاقعدى فيها أنت سيدة الغياب الوقتى أنا سيد الزمن الضال أقتفى أثر الخسارات الفادحة بلا يأس لأرفع يدك اليسرى فى الميدان يا سادتى الكرام هاكم خسارة جديدة تأخذ شكل امرأة متوزعة بين يقين وغياب من يمنحنى[٣١]

(٣١)

فلى سيف من الصيف الصقيل.

لا يرتضى غمدا سوى قلبى،

فأغمده،

وأمضى،

مثلما يمضى ضلال ضائع،

أو سرب نسيان جميل .

ولى سيف من الخوف البليل.

سيفا مبصرا لأرى

الشراك قبل الانفجار فأضرب الضربة الأخيرة ليشتعل

التصفيق فى برد الشتاء دافئا دافئا فأغنى فى مرح

اقتلونى يا ثقاتى إن فى قتلى حياتى

ومماتى فى حياتى وحياتى فى مماتى

دون أن أدرى أنى القتيل المستديم منذ ٥٢٥٦٠٠٠ دقيقة

خاننى التوقيت والخل الوفى وامرأة تشبه أشجار العويل

اليومى فلتأكلونى مثلما أكلتموها واتركونى وقتا غائما كى أحدد

خطوتى من قبل أن يصبح الباربرة حلا هلا تنلم سيدتى بعضا

من غياب ونعناع[٣٢]

(٣٢)

تنام سيدتى من النعناع : حقلا .

وترخى سهوها المضئ فوق جبهتى:

قليلا من غياب.

تنام.

مثلما تنام وردة السراب.

ثم تصحو، فوق إصبعى،

غزالا من مطر.

وتشرب القهوة والحداد أم تأتى إلى

المقهى بلا وقت فأجئ فى وقت الرحيل ما بال سيدتى هل

البخور لا بخور سيدتى كيف الحال أم خربت سيدتى ركنا

صغيرا من العالم لا أنا موزعة ومرتبكة(٣٣)

(٣٣)

موزعة ومرتبكة:

بين حقل من صهيل،

وسماء محلولكة.

تختار نسيانا أليفا

يستبيحها،

ويرمى ورده فى مائها،

فتختار التراب.

هل سقطت

السمكة فى الشبكة لا شيء هل قلت شيئا عن مرسى مطروح

يا وردة الغياب الغامض هل لكنها اختفت غيمة إلى المفترق

توغل فى المراوحة الأليمة والسؤال الفاتر ثم تمضى للوراء إلى

مياه الذكريات ابتسمى قليلا مرة أخرى فتمعن فى المياه وفى

ارتجال الصمت والنسيان سيدتى سيتسع الوقت فى الوقت

متسع كى ندفن موتانا ونبحث عن سماء تمطر الحناء والسلوى

هللويا هللويا إننى متسع فلماذا تضيقين قلت أنا سيد

الخسارات[٣٤]

(٣٤)

سيد.

تأوى إلى نارى الخسارات الجميلة.

تلتف حول معصمى،

وترمينى بأوقات قتيلة.

تقول لى:

يا سيد العروش المستحيلة.

وأنت غيمة فهل أخسر المطر الحار وقلت أنت

لى وقت فهل يخوننى التوقيت قلت إننى حجر رماه البناءون

فانشدخت فانشدهت فانشرخت فانشرحت قلت

أنا القتيل بلا إثم ولا حرج

تعتمد تجربة رفعت سلام – فى انبنائها – على التفتيت سواء أكان ذلك على مستوى الصياغة أم على مستوى طريقة التشكيل البصرى وذلك نتيجة الوعى الجمالى الحداثى والوعى الرؤياى القائم على إدراك العلاقات بين الثنائيات المتضادة الذات والعالم من جهة والذات والإبداع من جهة أخرى يتوافق مع هذا التفتيت الصياغى كثير من التفتيت الدلالى، وهو ما يجعل الملتقى فى حالة إرهاق تجميعى، بفعل محاولات لم الشتات الممزق، وجمع المتفرقات، حيث يواجه بكثافة دلالية تراكمية، تحتاج لمن يغوص فى الأعماق، لا من يسبح على السطوح"(٦٠).

القارئ عندما يقوم بالبدائل القرائية عبر الاقتراحات، هل يكتفى بطريقة دون أخرى أم يقوم بالقراءات جميعا ثم ينحاز إلى واحدة منها؟ هل تعد كل قراءة /اقتراح نصا؟ أم يواجه القارئ مجموعة من النصوص، يقوم باقتراح عالم كل نص بعيدا عن اقتراح الشاعر على اعتبار أن النص مملكة خاصة له عليه أن يعيش فيها كما يرى؟ أم أنها هى نص واحد فى حقيقة الأمر مهما اختلفت طريقة إخراجه لأن الوسائط اللغوية واحدة لم تتغير بالحذف أو الإضافة؟ هل ترك الشاعر أية احتمالات مفتوحة للتعدد القرائى ينتج عنها تعدد دلالى أمام القارئ؟ هل اقتراح الشاعر مسار الإنتاج المتحقق عبر الاستقبال على الرغم من وجود علاقات شعورية مشتركة؟ هل كل قراءة تختلف عن الأخرى فى ناتجها الشعورى؟

الطريقة الأولى اقتراح التلقى

وهى قراءة المتن متواليا حتى نهاية الخطاب معزولا عن الهامش، تجعل الصوت أحاديا، يمارس حضورا منفردا للذات بعيدا عن الجدل والاحتكاك بمؤثرات بنائية أو عوالم أخرى يصطدم بالمتن فتغير اتجاهه أو تفتح آفاقه مع حركة الرؤية التى تحاول أن تقتنص العالم فى أوج حركته لا تقرأه فى حالة سكونية وطبيعة تجربة متحركة، كما أن المتن بهذه الطريقة يجعل القارئ مطمئنا لحركته البصرية فيستكين لحالة واحدة ولا يواجه محطات أو مزالق بصرية تجعله يدخل حالة جديدة بالإضافة إلى حالته التى يتلبع بها المتن.كما أن الشاعر فى المتن كسر كل عوامل التوقع والتأمل فاستغنى عن علامات الترقيم أو الوسائط الطباعية التى تفرض توقفا مثل النقاط والمساحات البيضاء وسمك الخط وغيرها، بل إنه اعتمد على التداعى اللغوى الذى يجعل النص دفعة واحدة يصاحبه تدفق نفسى متلاحق.

أما قراءة الحواشى أو الهوامش متوالية منفردة حتى آخرها فإنها تؤسس لنصوص قصيرة مجزأة لا يربطها رابط لأنها تعمل فى فراغ بنائى كقطعة الشطرنج إلا إذا تعاملنا مع كل هامش على اعتبار أنه نص فقير يؤول بمفرده دون الحاجة إلى غيره وهذه الطريقة لا تعمل فى اتجاه الإنتاج الدلالى.

الطريقة الثانية اقتراح التلقى:

يقوم القارئ بقراءة المتن حتى موضع الهامش ثم يضع الهامش فى توال مع المتن كلما وصل إلى موضع الترقيم – أى الرقم الموضوع فى بداية كل نص – فيتناول المتن/الوضع الكتابى مع الهامش، وفى هذه الطريقة يساوى القارئ بين المتن والهامش فى الأهمية ويحول المتن من نص رئيس إلى نص هامشى. والهامشى إلى نص رئيسى، ومن هنا يقلل القارئ من تركيزه واهتمامه بمركز الثقل الدلالى: وثيقة الرؤية وآلية قراءة العالم الرئيسية.

الطريقة الثالثة/ اقتراح الشاعر والتلقى:

وهى قراءة النص كما أقره الشاعر على الصفحة، وفيها يقوم القارئ بمواجهة الصفحة كاملة: يبدأ بالمتن ويسير معه حتى يصل إلى موضع الهامش فيلتفت عن النص إلى الهامش ويعود فى اللحظة نفسها إلى المتن مرة أخرى وهكذا دواليك وهنا يمارس القارئ آلية الالتفات البصرى فى أكبر صورة ممكنة حيث ينصرف ثم يعود ويغير موضعه ثم يعود وهكذا وفى كل موضع للالتفات البصرى يحقق معه نلتجا دلاليا جديدا، حيث يستطيع القارئ "أن يجعل من الحاشية متنا ومن المتن حاشية، وذلك بتأثير العلاقة الجدلية بينهما.. ومن هنا جاءت الثنائية والفرادة، لأن المتلقى ما إن يتحرك مع الصياغة حتى تفجئه إحالة تفسيرية على الحاشية، وما ان يتابع الحاشية حتى يرتد إلى المتن. وبين الصوتين يأتى فراغ يسمح له بأن يمارس نوعا من الإبداع الخفى الذى يسد هذا الفراغ المقصود؛ وليس

هـذا الإبـداع إلا تلـك العلائـق التـى يتكـئ عليهـا فـى الـربط بـين الصوتين".[61].

تؤكد علاقة المتن بالهامش انشطار الذات والتآمها فى آن، فتصبح ذاتين فى ذات واحدة، وذاتا فى ذاتين فى آن، كل واحدة تحاول أن ترى العالم من منظورها الخاص، حتى الآخر فى علاقة المتن والهامش يبدو فى هيئة انشطارية ومتداخلة فى آن. هذا الحضور الضدى الثنائى الإفرادى فى أن يفجر فى نفس المتلقى قلقا عارما وحيرة مركبة، يحلم أن تكتمل صورة اللحظة بكل معطياتها لتجسد جزءا يزول العالم ويرسم هيئته.

عندما تمارس القراءة البصرية آلية الالتفات بين المتن والهامش يحدث تحول فى المعنى والدلالة على الرغم من أن الالتفات البصرى يحدث فى ظل امتداد بنائى ودلالى بين المتن والهامش أحيانا كما فى الهامش رقم (٢٨) حيث أبقى المتلقى فى حالة توقع عبر علاقة منطقية بين أطراف التشبيه المتجسد فى المتن والهامش معا: (أنا قابل للانفجار) = متن، (مثل قنبلة) = هامش، وتتوالى حركة الدلالة فى الاتجاه نفسه: (أموت دهرا من تراب تلتب).

والدراسة تطرح تساؤلات منها :

- هل يبقى اقتراح الشاعر لنصه على الورقة أكثر فاعلية ونجاحا فى طريقة القراءة؟
- هل علاقة الشاعر بالصفحة البيضاء كعلاقة المتلقى عند اقتراح النص عليها؟

علاقة الشاعر ديناميكية مع الورقة تحكمها رغبات مكبوتة، تعتمل فى الداخل بقوة، تنفجر عند خروجها على هيئة السطور والخطوط والأرقام والمساحات البيضاء وتتغير مواضعها وأركانها طبقا لحالة الغياب أو الارتقاء التى يكون فيها الشاعر وهو يخلق نصه على الورقة.

- كيف يتخلق النص على الورقة البيضاء؟

تمارس اللغة حضورا لم تعرفه من قبل، فهى تؤسس لعلاقات تصل إلى الأسطرة أحيانا، وأحيانا تصل إلى النثرية اليومية، فهى – أى اللغة – تجسد حركة شعورية، يمارس فيها الشاعر مع الورقة جنونا جميلا، يتحرش بها، يخدش حياءها، يمارس معها حالة خاصة أشبه بالمضاجعة لا يمكن تكرارها بالطريقة أو الحالة نفسها لأنها محكومة بخبرات إنسانية وشعورية معقدة، يصدق فيها قول "أبى يزيد البسطامى" : (إنما يخرج منى الكلام بحسب وقتى).

بين الكتاب و "إسماعيل" والسبعينيات علاقة

تواجه الشعرية العربية الحديثة كثيرا من الانتقادات من أهمها أنها منبتة الصلة عن تراثها، وتسعى للتمرد والعصيان فى وجه الأب وقتله أحيانا، واتهمت – كذلك – بأنها حركة مارقة، استند متهموها – فى نعتهم – إلى استخدامها مفردات التجاوز والتخطى والاستياق والتمرد والخروج على المؤسسة وتقاليدها المستقرة البالية، وربما تكون كذلك ولكن فى إطار يخلق وجودا فكريا وجماليا يحقق حضور الذات فى لحظة راهنة، ويضمن حضورها فى الأصل لا فى الصورة الباهتة.

وقد اختلفت علاقة الأبناء بالأباء وخصوصا فى العقدين السابقين – فى تيار الحداثة الشعرية العربية قربا وبعدا، ولم يتنكر الأبناء لهذه العلاقة الشرعية، بل اعترفوا بها صراحة فى توجهاتهم النظرية وممارساتهم الشعرية، فالشاعر "حلمى سالم" – وهو أحد أقطاب إضاءة ٧٧ – يؤكد هذه العلاقة، ويرد على متهميهم بكتابه "هيا إلى الأب"(٦٢)، وهو عبارة عن مجموعة مقالات تدور حول القطيعة والاتصال فى الشعر، فيقول عن تأثرهم وتواصلهم مع "أدونيس" : "إننا لا نرى غضاضة كبيرة فى أن نكون أدونيسيين إذا كان المقصود هو المعنى الاصطلاحى على أننا نفرق – فى هذه المسألة الأدونيسية – بين المنهج والمذهب: المنهج فى هذا الصدد الشعرى هو التجريب المتواصل والشجاعة الشعرية الدائمة والجرأة على النبش والاقتحام الجمالى لكل مجهول ومحرم ومغلق. ونحن

باعتمادنا هذا المنهج إنما نعتمد – فى الحق – جوهر الفن باعتباره ظاهرة اقتحام مفتوحة. أما المذهب فى هذا الصدد الشرعى فهو ما ينتج عن ذلك المنهج المقتحم من نتائج، أى من أعمال شعرية وطرائق فنية خاصة. نحن إذن قد نتفق مع أدونيس فى (المنهج الجمالى) ولكننا نختلف عنه فى المنتوج الشعرى بمعنى أننا نصطنع أداة واحدة، لكننا نصل – أو نحاول أن نصل – إلى إجابات مختلفة فى بناء العمل الشعرى إدراكا منا بأن قيمة الشاعر هى فى تفرده وتميزه الفنى"(٦٣).

والمتأمل فى تجربة الحداثة الشعرية/ للسبعينات فى العالم العربى عامة وفى مصر خاصة يرى خطوط التماس والاتصال/التأثر مع اجتهادات أدونيس وتجاربه خصوصا فى علاقته باللغة من حيث استخداماتها وطريقة بنية النص وتشكيله جماليا واستغلال البنى البصرية بطريقة جديدة.

ودراستنا للخطاب الشعرى من منظور "الالتفات البصرى" تؤكد ما نذهب إليه من تماس واتصال لهذه العلاقة بين "أدونيس" وجيل الحداثة الشعرى فى مصر، فهناك علاقة من حيث انبناء النص بصريا بين أعمال "أدونيس" – خصوصا (الكتاب) وديوان الحصار – وأعمال هذا الجيل، فمثلا يتبنى رفعت سلام فى ديوانه "إشراقات" الطريقة نفسها التى استخدمها أدونيس فى قصيدة "إسماعيل"(٦٤).

ولأن قصيدة "إسماعيل" ليست موضع الدراسة فإننا نقدم جزءا منها لنشير إلى هذه العلاقة التى تعتمد طريقة واحدة من حيث تشكيلها وطريقة إخراجها.

إسماعيل

متدثرا بدمى، أسير – تقودنى
حمم ، ويهدينى ركلم،
بشر تموج حشودهم
طوفان ألسنة: لكل عبارة
ملك، وكل فم قبيله.
.....وأنا الذى نبذته كل قبيلة[1]

وخرجت تحضننى الجراح، وأحضن الأرض القتيله،
ابنى خيامى فى دمى
وأقول لاسمى أن يلم دفاترى

(١) يمشى وحيدا ،
يمشى أملم زمانه.

من بيت إسماعيل[2]/

(إسماعيل يطفو
صحراء[3] من كتب تموت، وفوقه
قمر تقلد سيفه
ومضى يجر نياقه....)
/........ وأنا الذى نبذته كل قبيلة[4]
أتسقط الشرر الدليل . بنات نعش
يرقدن فى زغب الظلام/ رأيت وجهى شامة
فى ضونهن ، رأيت موتى
طيرا على كتف الظلام،

(٢) لو كان إسماعيل حقلا، لسكبت غيمى فوقه، لو كان إعصارا لكنت لعصفه أفقا، وكنت خليله...

(٣) صحراء – عقد من رمال، والقوافل خيطه...

(٤) عبثا تسائل عن صديقك/ مات،
والبيت الذى آواه مات/ احفر طريقا
للقائه، فى قلبك الباقى – ولكن
أتظن أن القلب يبقى؟

والرمل يرتجل الكلام

فى الجانب الشرقى من نهر الفرات لقالق
حملت مفاتيح الرحيل، وقوضت
أعشاشها،
فى الجانب الغربى، ينهض هيكل –
ثديان ينتفخان قشا.

/..... وأنا الذى نبذته كل قبيلة
هوذا تفرقنى يداى/ دمى يحاربه دمى
جسدا يمزق فى جسد
والحب لا أحد ، وموتى لا أحد(٥)

من أنت ؟ (٦) يصرخ بى حطامى
ويكاد ينكرنى كلامى.

(٥) لا ماء يعرف أين صحرانى، وكيف أذوقها.
(٦) ألقى بأسئلتى ولا ألقى جوابا... (٦٦).

يستطيع القارئ – من خلال قراءته لنص سلام ونص أدونيس – أن يتبين وشائج العلاقة بينهما تلك العلاقة القائمة على الاتفاق فى المنهج الجمالى المتجاوز للمثال والنموذج، المتماهى فى شعرية التشكيل البصرى بوصفه آلية جديدة قادرة على خلق مساحات كبيرة من الإنتاج الدلالى الذى يختلف فيه جيل الحداثة ومنهم رفعت سلام عن المنتوج الدلالى الذى تخلقه تقنيات الشعرية الأدونيسية.

"سيرة الماء"الخطاب التراكمي وشعرية الشكل

إذا كان "أدونيس" أو "رفعت سلام" قد مارسا حضورا كبيرا للشكل الطباعى واللغة البصرية، وحاول كل منهما أن يؤسس اتجاها قويا نحو البنية التفتيتية أو البنية التشعيبية – عبر النص والنص المرافق أو المتن والحاشية – التى تؤكد خلخلة اليقين الشعرى والوجودى، وفتحت الطريق واسعا لجدل التكوين البنائى، وانحازت إلى طريقة جديدة مفتوحة على الأفق كقراءة الذات والعالم – ومن هنا كان طبيعيا أن يتجنب الشاعر فرض التأويل الوحيد على القارئ/ سلطة القراءة، فالفضاء الأبيض واللعب الطباعى والتنظيم الخاص الشعرى وتشكيله كلها معطيات تشترك فى خلق هالة من الغموض حول الكلمة وفى ملئها بالإيحاءات المختلفة – فإن علاء عبد الهادى – وهو أحد شعراء الحداثة فى مصر – أكثر هوسا وجنونا باللعب البصرى، يؤمن أن اللغة البصرية آلية قادرة على كشف ما هو دفين وعميق وغامض، آلية لاستنطاق البياض وفضح مكنونه، وهتك حياديته يقول علاء عبد الهادى عن جماليات الشكل وشعريته: "عالم الشكل هو أكثر دقة وانتظاما ودلالة من نظرتنا الآلية العابرة إليه، فعلى الرغم من وجود أسطورة ما فى كل نص شعرى فإننا نجدها دائما هناك فى صميم الأشياء، تحتاج إلى من يكتشفها لنا، ثم يعيد بناءها، إنها دائما تسكن دمنا دون أن ندرى فى أغلب الأحيان بهذا المسكون بهذا الكامن من خلف ظاهرة الموجودات والأشياء فينا، لكننا فى الأحوال كلها لا نستطيع أن نشعر بنص شعرى، إن لم يكن دفينا على نحو ما، وهذا سر ما نفقده من مستقبلى أشعار أرواحهم سميكة"(٦٥).

لقد أيقن علاء عبد الهادى أن الشعرية الجديدة تتحقق فى القدرة على اللعب واستغلال كل الوسائل التعبيرية: اللغوية والبصرية، ويعول على المتلقى الواعى الذى يستطيع أن يقوم معه بالدور نفسه، فيمارس اللعب ويقترح القراءة التى يراها والدلالة المناسبة، فلا "يرتبط اللعب بالكائن تحت ميوعة غرض واحد، بل يحتل النص الشعرى بكل مظاهر الوجود دون هدف نهائى أخير، هنا يفقد النص قوته التطهيرية الكائنة فيها، يمتنع عن كونه أداة مصالحة

مع الواقع"[٦٦]. إذن يبقى اللعب عند علاء عبد الهادى نتاجا لحضور الذات الراغبة فى كشف هويتها الإنسانية المتحققة فى ممارسة الطقوس والشعائر بوصفهما وسائل كيانية واعية ومقصودة فى الوقت نفسه، كما أنه (أى اللعب) يجسد الذات وهى فى حركتها الخاصة مع اللعب.

وفى هذا السياق يؤكد علاء عبد الهادى حقه فى ممارسة اللعب بوصفه اختيارا جماليا خاصا ويجعل من النص المفتوح مملكة خاصة وعلى القارئ أن يختار، يقول: "يؤكد اللعب اصطفائية ما، لقطعة اختارها الشاعر من العالم، كى يصطاد دهشته منها، قطعة من المكان والزمان يؤكد الشاعر امتلاكه لها فهل ننكر عليه أن يضن بقصديته بملكيته لرأسمال شعوره الفردى الخاص، أنا المالك الوحيد لنصى والملكية تعنى حقى فى إبعاد الآخر، فإذا أراد المتلقى اللعب معى، فيجب أن يخضع لسلطتى الجمالية، ولن يتمكن من ذلك دون أن ينمو بيننا شكل من أشكال التواطؤ، حينها سيفهم المتلقى التجريبى فضيلة أن يطلق لجزء من النص حريته فى السقوط حريته أن يظل داكنا بلا معنى، فقد يفضى اللعب بيننا إلى مجموعة من الخبرات الجمالية الجديدة للشاعر والمتلقى على حد سواء"[٦٧].

تعددت أشكال اللعب عند علاء عبد الهادى، ففى كل ديوان يمارس لعبة ويخترقها، فهو لا يطمئن إلى طريقة واحدة أو حركة واحدة من اللعب، لأن الذات التى تخلق اللعب وتسكن فيه لا تركن إلى حالة واحدة، فهى تجاهد أن ترى نفسها فى محطات خاصة، متغيرة بطبيعة الحال على الرغم من الوعى والقصدية والتخطيط لممارسة اللعب، ففى كل عمل له – منذ ديوانه الأول – يعتمد على التجريب ويغير من أنواع اللعب سواء أكان على مستوى البنية النصية بالوسائط اللغوية – كما فى (لك صفة الينابيع) حيث استخدم الالتفات الإيقاعى من خلال المزج بين موسيقى بحرين عروضيين أم بالوسائل البصرية كما فى (حليب الرماد) حيث استخدم القصيدة الدائرية التى تتطلب من القارئ أن يحرك الكتاب فى يديه حتى يواصل القراءة كما تتدحرج صخرة (سيزيف)، وفى الديوان نفسه استخدم فيها صوت العصافير وهى عبارة عن إيقاعية صوتية صرفة.

وفـى ديوانيـه: الأسـفار، الرغـام اسـتخدم المثلثـات والأرقـام والأسهم واللعب بالفراغات.

أما "سيرة المـاء" موضـع الدراسة فقد مـارس فيه علاء عبد الهادى جنون اللعب والدقة والحرفية وإعادة الكتابة حتى أصبح ديوانـا إشكاليا بكل مـا تعنيـه الكلمـة من دلالـة، فهو العمل الوحيد فى الشعر العربى الذى يمتلك قدرا كبيرا من الجسارة والأسئلة والحيرة، يحمل قدرة فائقة من التعدد القرائى، إنـه النص المركب أو النص التشعبى، نص النصوص ونصوص النص الذى يتسم بتعدد الروابط والسياقات والخطـوط ويكسر مركزيـة التكوين، لـذا لا توجد لـه قراءة مركزيـة يمكن أن تكون من اقتراح الشاعر فقط كما ورد عند أدونيس أو رفعت سلام.

مارس علاء عبد الهادى اللعب على الصفحة – فى ظل رقم تكوينى، ينفتح على استدعاءات تراثية كثيرة – مثل: نشيد إخناتون، العهـد الجديـد والعهـد القـديم، الكوميـديا الإلهيـة – مـستخدما طريقـة "الإنصات البصرى" أو ما يسمى بالطبـاق الموسيقى والذى يعنـى أن كل آلة موسيقية تلعب لحنها المفضل فـى نفس الوقت الذى تلعب فيه آلة أخرى لحنها دون أن يتم بينهما تـآلف أو تجـانس قـائم علـى التداخل الهارمونى، ولكن يتم الإنصات إلى الآلتين فى آن واحد.

مـن خـلال هـذا المـزيج والتكـوين التراكمـى لــ"سيرة المـاء" أصبح القارئ أمام نص تفاعلى مفتوح – على حد تعبير امبرتو ايكو – لا يمكن استنفاد القـراءات الممكنـة لـه حيث يضم فـى بنيتـه اثنـين وثلاثين تمفصلا تجعل القـارئ أمـام اختيـارات نصية لا نهائيـة، تقوم على التبديل والتوفيق، يصبح أمامهـا القـارئ منفردا بقدرات خاصـة، يحمل وعيـا تجريبيـا واستعدادا كبيـرا لإنتـاج نـصه الـذى ينحـاز إليـه مقترحا دلالته.

يحقـق "سـيرة المـاء" – عبـر هـذه البنيـة المعقـدة – دلالات متحولـة، يكـشفها الالتفـات النـصى والبـصرى فـى آن، فهـو مـزدحم بالتفاتات أسلوبية وبصرية عدة.

يتكـون "سيرة المـاء" من ثلاثـة أسفار : سفر الهويـة، وقـائع سفر النبوءة، وسفر البعث، ستختار الداسة سفر الهويـة ليكون موضـع التحليل القرائى.

النص فى "سيرة الماء" هو نص الصفحة ونص السفر والنص الكامل ستتعامل الدراسة مع النوعين الأولين وهما: نص الصفحة ونص السفر، فالقراءات التى تفرضها الصفحة من خلال علاقتها بين النص الطباقى والنص الأصلى وخلاف ذلك بما يستنفد كل القراءات الممكنة للصفحة الواحدة وهى القراءة الاعتيادية التى يألفها القارئ فى عادته القرانية.

يضم كل سفر مجموعة من السياقات المختلفة فى تركيبها البصرى مثل السفر الثانى الذى يعتمد على الصفحات المطوية بوصفها ظاهرة تعدد نصى ودلالي.

وفى السفر الثالث تتجلى علاقة أخرى تنطوى على قراءات كثيرة توافقية وتبادلية (زجزاج) يستطيع القارئ عبر الالتفات البصرى أن يستنتج عدة نصوص متحركة ومتحولة تركيبيا ودلاليا.

وهناك قراءة أخرى لابد من الإشارة إليها وهى قراءة تتم فى فضاء الأسفار الثلاثة، حيث إن كل تفريع فى السفر الأول يقبل أن يضم سياقا قرانيا فى السفر الثانى ثم سياقا قرانيا فى السفر الثالث وهكذا.....

الكتابة الأولى/ اقتراح الشاعر:

" الحق أقول لكم ... لا شيء أشد خطرا من الكلام لأنه هكذا قال سليمان: الحياة والموت هما تحت سلطة اللسان"
"برنابا"

(أجهل الناس من ترك يقين ما عنده لظن ما عند الناس)
"حكم ابن عطاء الله"

إلى رهطه ... الأقران:

" الفرق بين الحكيم و الجاهل أن الأول يجادل في الرأي، بينما يناقش الثاني في الحقائق !! "

-7-

الكتابة ... عاصمة للتآلف
تدشنها الدماء .. عاصفة على امتداد
الوريد
يقدح العبث جمرتين
جمرة .. تصطاد بصنارة الألم ..
بحيرة للذكرى
وجمرة .. تشعل الحرائق ..
على تل من خلاء

اعترافات

* النار :
وقودها الناس
عورة للرماد
فمن يشعل للنار دفنها
ويسكب في مقلتيها السهاد

الهوية

* الماء :
وخلقنا من الماء جرحا
يمسد شريانه بالتضاريس / الخصائص
كم استحمت فيه السماءات دون اغتسال
فمن يذهب للماء جنابته

١

اعترافات

على رنة الفؤاد .. زهرة
تمسرح في الحياة الطليقة قرينها ..!!
على ورقة من عسل ...
صبيا أفضض الأمنيات
بورق الخطوات المرمرية
أمضي حبيسا .. إلى جدول من جبال
تتساقط منها أفاع "عذراوات"
على فنران قلبي الفتى

الهوية

* التراب:
" يا ليتنا كنا .."
رمل أرغثناه أحلامنا
وحيثما امتد
بنينا عليه الهزائم
* الهواء:
يجرى لمستقر له
يشعل في الكون قلبا .. من مدى
ورنة من رياح .

٢

-١٤-

اعتراف

رجلا .. كنت وحيدا ألعب بالحرائق

أكبح طاحونة .. في .. الحلم .. و أرمي

الأكاذيب النبيلة

وفي خمرة الحسرة ..

أتنبأ بالدرك السفلي ...

الذي ستكفن فيه الحضارات نفسها

الهوية

٣

* نحن :

نحن إنتساغ

نحن وشيع غادرته الحدائق .. فأغفلته التواريخ

* النفس :

: أنــتــم:

: الفعــل : لا يبتدئ

: والبــدايـات : لم تعرف بعد انتهاء

* الروح :

وقل الروح من بعد لم .. تكتمل

* الناس :

يلدغها الحريق إن ضيعتها .. الطرائق

أرحل... أتصيد الجمر

وأخبئ في جيبي بسمة سخرية من أبي

ودمعة لأمي .. التي زوجتني .. للمدافن!!

أمتطي صراخي .. جاريا ... إلى الحانوت

تدهم عظامي تماسيح الانتظار

فأقرفص مخدعا ... للكلام .. وللحرف الرحيل

المؤنث

---

* **الأم :**

تحت أقدامها حلمي

تفجر لي صدرها .. و تمسح رأسي بزيت الدعاء

تقيم في الحقل .. صلاة السكينة

تسبح في الذكريات .. هم السنين

تحج للنبوءات

وتعشق من الجارة .. " صباح سعيد "

تطرز في الفراغ رغوة السنبلة

وحين ترشق أطرافها في المدى بالدعاء

تطهو الأمل .. على جمر إصطبار اتها

اغتراب الذات

العبودية

٤

تستمر الكتابة

تسقط دواهي الكلام

تزدهر المطابع .. بالصوف .. يكتسي الناس

أعربد فوضى

أذهب للقهوة

تدخننا أرجوزة .. على أرصفة الكتابة

يجمع الموت الجميع .. أمسح السماء

وهذا الزحام .. حكيم .. يلاحقني الناس ..تختنق العزلة

لم يبق سوى الكتابة .. أو .. أن أمتلك نصا

يمنحني حق إبعاد الآخرين .. عني !!

اعترافات

---

* الشعر :

دم الكائنات

فضاء .. لا يبتدي.. لإنتهاء

* المنازل :

كفن .. للحقول

بوابة .. تطفئ قبل الولوج إليها .... الهرب

الهوية

٥

اعترافات

أمضي :

أفقاً جذام الزمن و المكان

وأجلس أشق الأواني

أستخرج منها سهول الوثن ..والرخام

تورق قدمي بضائع الريح

وعنقي غمامة للجدار

أتجرع أعضائي

ينعتني القوم ... بمدينة لامنارات لها

تيه شوارعي ... غير ... قابلة للاكتمال

فأمضي حزينا .. أزرع جسدي بحارا ترسو

فيها السنون

الهوية

* المكان :

قدم من بحار تغادر

أكملت بعد طقس البكاء

التستر

٦

* الزمان :

خريف من الأحباء تواروا ...

خلف السنين

أكذب كذبة برية ...حتى

لا أعري الحقيقة .... من لهبها الثرى

تضغط على قلبي قصاصة سماء

جهولا كنت

حين صعدت لأحمل هذا العالم

و أنا تعبدني الدعارات .... و الكذب المقدس

لكني لازلت قادرا على التعري .. و اجتراع

الشياطين السانجة

دافنا بقلبي الحياة الطرية

تصعر غابتي خدها للعذاب !!

اعترافات

الهوية

* الوطن :

لغة تمتد بين السلالات

وبين التراب .... الترائب

٧

* الفعل :

نحن

:نحن : ...والناس

:الفعل: ... كالماء ... لا يضل المسارات لكن يضل

يطفو الجحيم

على جورب الطريق .. المتسخ بالعيون

أزدري البساطة

وأزحف ملطخا ... بالأعمال ...الميتة

يرتل ضحكي ثبات الاماكن

أنفض عباءة القلب

لم تزل عليها بقية ... من عناكب .. تلهو ...

اعترافات

---

* الحياة :

ملاه ... بها بقايا أكفالنا ... قاماتنا...

ولا فرق

وحانات... نلبس فيها الغياب

عليها تركنا... اتكاءاتنا ... وارتحلنا

تؤوينا القطارات

نلحق بها في المحطات.... مهر

المسافات !!

نعلق بين الرصيف و بين .. المقادير

تمتطينا ... الطرائق ... لا نمتطيها

الهوية

٨

اعترافات

وبيقى في القصور المرمرية .... خصي عجوز
يلهو على حدقة الفصول بعيني
ويرتدى ... وجها .. من دغل ساهر مرسوم
بالماء!
وقناع الملوك و الامتلاك
يتركنا مرديين بالوهم القراح
فلك أيها الزعيم ... غمغمة و هتاف
يؤكده لك تبرجنا المعطر بالشاي
والفرجة
وأرغفة السكون !!
اغتسل !! كما شئت
فدمنا مدامك
وأعراضنا.... وسائد..
تضاجع عليها من تشاء

الهوية

* الملك :

إن الملوك إذا دخلوا...
الملك ... داج من التم* !

٩

---

* عذرا ... إختتى حرفي

الناس ينتظرون

و نحن

على أرائك الأرمدة

*** وهو :**

منتميا للمستباح ... خاصمته التضاريس

تصيخ الملامح بين شفتيه للبدايات

يختصر طقسه في وجنتيه

ويطل من شرفة ابتسامته ... رصين مداه

يكبت خطوه في الخاصرة

فتكتبه النبوات في سفر المواجيد

يوانم بين البغتة و التباشير

و يدس في الجروح.. القناديل

تجاه ما تيسره الرياحين في كتاب التوهج

....

علمه آدم الأسماء في أزل الأمسيات

اعترافات

الهوية

١٠

اعترافات

الهوية

تصطلي فينا ...

نبوءة   الموت / الولادة

يبزغ :

يأكل كبد الذئاب

يفرك سره بالبشائر الإشارات

تغسله النار ...برغوة الصباحات

و يهيم تحت القطر

يفسر في الصخر ... إطلالة الماء القديم

يتخير لصواريه الجهات

ويصادق الأرض بعشبة : نمت :

ما : بين :

: صدره :

والمدي

كلما رغبته تفتحت على اتكاء:الصباحات:

كصنارة... تلتقط قديم عنادها في غناء التأمل

يفتتح البدء بالاشتعال

ويختم في مقام اليقين - بين الضلوع – الثقوب

١١

اقتراح التلقى وحركة الخطاب

عندما يتأمل القارئ الخطاب الشعرى فى "سيرة الماء" : "سفر الهوية" فإنه يجد نفسه أمام زخم تكوينى لم يألفه من قبل ، حيث يوجد نص فى أعلى الصفحة يسمى "اعترافات" ونص فى النص الأسفل فيها يسمى "الهوية" ، وقد كتبا بخطين مختلفين من حيث السمك، فالأول مكتوب بخط سميك/كثيف والثانى كتب ببنط أقل سمكا مما يفتح حركة التأويل عبر الالتفات البصرى.

والقارئ فى ظل هذه العلاقات الكتابية والنصوص المتعددة يعيش حالة من التساؤل: ما العلاقة بين : الاعترافات والهوية، هى علاقة متن بحاشية بالمعنى الموروث لهذه العلاقة التى تجمع بينهما على اعتبار أن الهامش امتداد للنص يوضح ما قد غمض أو بتر ويحتاج إلى إيضاح. القارئ يجد نفسه أمام دهشة قرائية حيث لا يجد طريقا لقراءته الاعتيادية التى تأخذه إلى علاقة النصين.

ثم يتبادر تساؤل أخر فى ذهن المتلقى عندما يواجه الصفحة الأولى نفسها: ما علاقة الكلمات التى تحتها خط بالكلمات غير المخطوطة فى النصين؟

سيجد القارئ نفسه مضطرا لاستخدام إليه الالتفات البصرى لقراءة هذا الخطاب وإنتاج دلالته التى ستتغير مع حركة الالتفات البصرى. لقد كانت قدرة القارئ على المتابعة تنصرف عن نص إلى أخر عبر المكون الخطى أو التشكيلى على الصفحة، ولكن فى هذه المرة هل

يصلح الانصراف من ـــــــعلى ؟ الإجابة بالنفى! لأن قراءة الخطاب قائمة على فكرة "الإنصات البصرى visual listening" ويعنى أن القارئ عندما يقرأ النص غير المخطوط فى الوقت نفسه ينصت بصريا إلى النص المخطوط (أى الذى وضع تحت كلمات ما خطوط)

كيف يقرأ المتلقى هذا الخطاب المغاير فى تكوينه بصريا ودلاليا؟

لابد أن يتوقف مع عتبات النص بوصفها نصوصا دالة، فالعنوان: "سيرة الماء" يوحى بسيولة نصية، فالماء هو الشكل الوحيد الذى لا يمكن القبض على حقيقته، فهو يتعدد بتعدد الأوانى التى يصب فيها، والديوان مثل الماء لا يمكن أن تقبض على شكله النهائى، فأى قراءة تتعدد بتعدد الأوانى التى تصب فيها.

أما الخطوة الثانية فهى مواجهة الإهداء بوصفه عتبة مهمة ودالة، فهو يقرر كيفية القراءة فى سياقين مختلفين، لقد استخدم فيه الشاعر تقنية جديدة لم يعرفها الشعر العربى من قبل سواء أكان القديم أم الحديث. وهى أن يضع خطوطا تحت مفردات معينة فى النص الرئيس أو فى الهامش، ليخلق من وراء هذا الفعل التكوينى/التركيبى نصا آخر منبثق من بنية النص الأصلى نفسها – والتزم بهذا الإجراء التكوينى حتى نهاية الديوان – وقد حقق هذا الإجراء لكل مقطع أو نص سياقين على أقل تقدير، لكل سياق منهما بنيته الأسلوبية والنحوية والدلالية المستقلة عن النص غير المخطوط.

وهذه الطريقة من البناء تخلق جدلا دائما بين النص الرئيس والنص المرافق له: المكون من كلمات معينة تحتها خط. قد يصل الأمر إلى خلق دلالة متناقضة بينهما على الرغم من سكنهما معا فى كتلة نصية واحدة، التى أصبحت بفعل هذا المزج كتلا متصارعة ومتناغمة فى آن، فقد ينفى النص المرافق المعنى أو الدلالة التى يطرحها النص الرئيس، وهنا تضطرب العلاقة دلاليا عندما يدخل المتلقى إلى حيز القراءة، ومن هنا يجد نفسه مضطرا إلى الانحياز إلى أحدهما ليكون اختياره الخاص، هذا الاختيار يفرض عليه الدخول التفاعلى الإنتاجى مع بنية الخطاب الشعرى كله، فيترك سلبية التلقى إلى إيجابية المشاركة والإنتاج والتأليف، فيصبح قارئا مشاركا، فاعلا، منتجا.

يقدم الشاعر الإهداء على هذه الشاكلة البصرية:

(الفرق بين الحكيم والجاهل أن الأول يجادل فى الرأى، بينما يناقش الثانى فى الحقائق).

عندما يواجه القارئ هذا النص فى كليته فإنه يقف على حكمة تقرر أن هناك فرقا بين الحكيم الواعى الذى يتبنى الجدل والحوار والمناقشة فى الرأى ، والجاهل الذى لا يملك قدرة أعمال العقل واستخدامه فى مواجهة الأشياء فينحاز إلى مناقشة الحقائق.

وعندما يراجع القارئ النص مرة أخرى ليواجه النص المرافق الذى يتشكل من خلال الكلمات التى وضع تحتها خطوط فإن المعنى أو الدلالة ستذهب إلى النقيض، فيتحول الحكيم إلى مناقشة

الحقائق التى كان يفعلها الجهل، وهنا يتساءل القارئ : أيهما الحكيم وأيهما الجاهل!!؟

يفرض هذا النص على القارئ – بطريقته هذه التى لم يألفها من قبل – أن يحسم اختياره واتجاهه التأويلى، أو ينصت بصريا للصوتين معا، ومن هنا يعتّرف علاء عبد الهادى بقوله: "أوقعت المتلقى فى حيرة المشاركة، فمن النظرة الأولى فرض شكل النص عليه أن يختار بين الدلالات المتناقضة التى تضم احتمالات قرائية مختلفة، بحيث يجب عليه أن يحسم اختياره الدلالى بنفسه"

قراءات سفر الهوية:

تتبنى الدراسة مجموعة من القراءات الأكثر وضوحا وأكثر دلالة، لأن الديوان مفتوح على مصرعيه، يجسد قراءات كثيرة جدا.

القراءة الأولى:

القراءة الاعتيادية وفيها يقوم المتلقى بقراءة الصفحة كاملة بدون النظر إلى النص الطباقى (النص المخطوط) المرافق للنص الأصلى متزامن معه: (الاعترافات والهوية) كأن الخطوط موجودة وغير موجودة فى الوقت نفسه.

القراءة الثانية:

تقرأ الصفحة بداية بالنص الأصلى أو الرئيس أو المتن كاملا، ثم يليه النص الطباقى إلى نهاية الصفحة : (الاعترافات والهوية).

القراءة الثالثة:

تقرأ الصفحة كاملة واحدة بعد الأخرى ولكن من خلال النص الطباقى (المخطوط) فقط إلى نهاية السفر.

القراءة الرابعة:

يقرأ المتلقى ما تحته خط فى النص الطباقى أولا ثم فى كامل النص : الاعترافات والهوية.

القراءة الخامسة:

يقرأ المتلقى نص "الاعترافات" كاملا من ص ١٣ – ص ٢٣ دون نص "الهوية" على أن يقرأ فى كل صفحة النص الرئيسى والنص الطباقى بعده مباشرة، ثم يقرأ بعد ذلك نص "الهوية" على نفس الشاكلة: النص الرئيسى والنص الطباقى فى كل صفحة إلى نهاية السفر.

القراءة السادسة:

يقرأ المتلقى "الاعترافات" كاملة دون نصها الطباقى ثم يقرأ الاعترافات فى نصها الطباقى فحسب، ثم يرجع إلى "الهوية" ويقرأها دون نصها الطباقى، ثم يرجع إلى الهوية مرة أخرى لقراءة نصها الطباقى فقط، فتكون القراءة كالتالى:

اعترافات

الكتابة ... عاصمة للتآلف

تدشنها الدماء .. عاصفة على امتداد الوريد

يقدح العبث جمرتين

جمرة .. تصطاد بصنارة الألم .. بحيرة

للذكرى

وجمرة .. تشعل الحرائق ..

على تل من خلاء

---

* النار :

وقودها الناس

عورة للرماد

فمن يشعل للنار دفنها

ويسكب في مقلتيها السهاد

* الماء :

وخلقنا من الماء جرحا

يمسد شريانه بالتضاريس / الخصائص

كم استحمت فيه السماءات دون اغتسال

فمن يذهب للماء جنابته

الهوية

١

*** الحركة الأولى :**

الاعترافات بدون نصها الطباقى:

الكتابة .. للتآلف

الدماء.. عاصفة الوريد

يقدح جمرتين

تصطاد بصنارة .. بحيرة للذكرى

.. تشعل الحرائق على تل ......

*** الحركة الثانية:**

قراءة الاعترافات فى نصها الطباقى فقط:

عاصمة

تدشنها .. على امتداد

العبث

جرمة الألم

جمرة من خلاء

*** الحركة الثالثة:**

يقرأ المتلقى "الهوية" فى نصها الأصلى:

وقودها الناس

للرماد

فمن يشعل دفنها

ويسكب

وخلقنا جرحا

يمسد شريانه بالتضاريس/الخصائص

كم دون اغتسال

فمن يذهب للماء جنابته!

* الحركة الرابعة:

قراءة "الهوية" فى نصها الطباقى فقط:

- النار

عورة

للنار

فى مقلتيها السهاد

* الماء

من الماء

استحمت فيه السماوات

* القراءة السابعة :

* الحركة الأولى:

تقرأ "الاعترافات" فى نصها الرئيسى فقط:

الكتابة للتآلف

الدماء.. عاصمة الوريد

يقدح جمرتين

تصطاد بصنارة .. بحيرة للذكرى

تشعل الحرائق على تل.....

* الحركة الثانية:

تقرأ الهوية فى نصها الرئيسى فقط:

وقودها النار

للرماد

فمن يشعل دفنها

ويسكب

* الحركة الثالثة:

يعدد القارئ ليقرأ "الاعترافات" فى نصها الطباقى فقط:

عاصمة

تدشنها على امتداد

العبث

جمرة الألم

وجمرة على تل

* الحركة الرابعة:

يتابع القارئ قراءة نص "الهوية" ولكن فى نصها الطباقى:

- النار

عورة

للنار

فى مقلتيها السهاد

* الماء

من الماء

استحمت فيه السماوات

*** القراءة الثامنة:**

يقرأ المتلقى النص الطباقى فى الاعترافات، ثم يقرأ النص الطباقى فى الهوية ثم النص الكامل فى الاعترافات/كامل النص/ المتن حتى نهاية السفر، ثم يقرأ المتلقى النص الكامل فى "الهوية"، أو يقرأ النص الطباقى فقط فى الاعترافات يليه النص الكامل فى "الاعترافات"، ثم يلى ذلك قراءة النص الطباقى فى "الهوية" يليه النص الكامل فى "الهوية"، فيصبح النص كما يلى:

* الحركة الأولى:

اعترافات

عاصمة

تدشنها على امتداد

العبث

جمرة.. الألم

وجمرة من خلاء.

الهوية

- النار

عورة

للنار

فى مقلتيها السهاد

* الماء

من الماء

استحمت فيه السماوات

* الحركة الثانية:

يقرأ المتلقى كامل النص/المتن فى الاعترافات حتى نهاية السفر، ثم كامل النص فى الهوية حتى نهاية السفر:

الاعترافات:

الكتابة للتآلف

الدماء.. عاصفة الوريد

يقدح جمرتين

تصطاد بصنارة بحيرة للذكرى

تشعل الحرائق على تل

الهوية

وقودها الناس

للرماد

فمن يشعل دفنها

ويسكب

وخلقنا جرحا يسد شريانه بالتضاريس/الخصائص

كم دون اغتسال

فمن يذهب للماء جنابته!

* الحركة الثالثة:

يقرأ المتلقى النص الطباقى فى الاعترافات، يليه كامل النص فى الاعترافات:

- اعترافات

عاصمة

تدشنها على امتداد

العبث

وجمرة من خلاء

الكتابة.. للتآلف

الدماء.. عاصفة الوريد

يقدم جمرتين

تصطاد بصنارة بحيرة للذكرى

تشعل الحرائق

على تل

* الحركة الرابعة:

يقرأ المتلقى النص الطباقى فى الهوية ثم النص الكامل فى الهوية:

- النار

عورة

للنار

فى مقلتيها السهاد

* الماء

من الماء

استحمت فيه السماوات

وقودها الناس

للرماد

فمن يشعل دفنها

ويسكب

وخلقنا جرحا

يمسد شريانه بالتضاريس/الخصائص

كم دون اغتسال

فمن يذهب للماء جنابته

هذه القراءات المتعددة والحركات المنبثقة عنها تجعل القارئ أمام عالم من نصوص متحركة ومتحولة فتتوازى وتتقاطع فى الوقت نفسه، إنها خرق لاستيعاب اعتيادى خلقها اللعب بالشكل الذى استطاع أن يتغلغل فى بنية الدلالة. فالمتلقى يستطيع أن يستولد سياقات تركيبية ومزجية عديدة متجاورة تسكن مقطعا واحدا، تخلق خطابا مفتوحا.

الالتفات البصرى عبر حركة الخط

بالإضافة إلى ما سبق من آليات تشكيل النص على الصفحة، تستخدم حركة الخط بوصفها آلية تنتج دلالات متنوعة وتسهم فى خلق الالتفات البصرى.

فالقارئ يستطيع أن يقرأ المتن وفقا لحجم خط الكتابة/السمك أى أنه يقرأ المتن متتاليا منذ بداية السفر حتى نهايته أيا كان تصنيفه سواء أكان "الاعترافات" أم "الهوية".

وهذه الطريقة تمنح القارئ بعدا قرائيا جديدا لم يعهده من قبل، نقوم فيه العين بإنتاج دلالته ؛مما يشير إلى أن شعرية الحداثة تتعامل مع الحاسة البصرية تعاملا مختلفا إذ تعتبرها مركزا من مراكز التلقي الشعري ومن ثم التأثير ،فأصبحت تستهدفها كإحدى آلياتها الجديدة .

ويحقق الالتفات البصري عبر هذه الآلية عندما تتحرك عين القارئ أفقيا ورأسيا فعندما يكون حجم الخط متواترا تصاعديا بمعنى أنه يتحول شيئا فشيئا من الخط السميك إلى الخط الرفيع بصورة تتضائل تدريجيا كما في نص علاء عبد الهادي الذي تحول فيه المتن إلى هامش والهامش إلى متن ثم تطورت حركة الخط من خلال سمكه ليتحول الهامش إلى متن في حركة دائرية.

اعترافات

أكذب كذبة بريـة ...حتى

لا أعري الحقيقة .... من لهبها الثرى

تضغط على قلبي قصاصة سماء

جهو لا كنت

حين صعدت لأحمل هذا العالم

و أنا تعبدني الدعارات .... و الكذب المقدس

لكني لازلت قادرا على التعري .. و اجتراع

الشياطين السانجة

دافنا بقلبي الحياة الطرية

تصعر غابتي خدها للعذاب !!

العرية

* **الوطن** :

لغة تمتد بين السلالات

وبين التراب .... الترانب

* **الفعل** :

نحن

نـحن: ... : والناس

الفعل: ... كالماء ... لا يضل المسارات لكن

يضل

٧

يلاحظ القارئ – عبر حركة النص الأفقية – أن النص ينقلب، فيتحول المتن/الاعترافات إلى هامش، ويتحول الهامش/الهوية إلى المتن – كما فى النموذج السابق – عند التقاء هويتين : الوطن والفعل، وكأن الشاعر يقول- على المستوى البصرى فى تشكيل الديوان دون أن نتطرق إلى تأويل النص وبالنظرة الأولى – أن المتن يتحول إلى هامش وان الهامش يصبح متنا عند التقاء الوطن بالفعل، وفى هذا ينتج النص قراءات كثيرة يعطى كل منهما دلالة مختلفة سواء بين المتن الجديد – المختلط بين الاعترافات ونص الهوية – والهامش المختلط بين الهوية والاعترافات وبين القراءات الداخلية سواء فى النص ذاته (صفحة، صفحة) أو النص كله على امتداد السفر.

يلاحظ القارئ أن الهوية كلها أسماء مثل : الوطن، الفعل، الحياة ، النار ، الماء، التراب، الهواء، النفس، الروح، الخ، ولم يستخدم الشاعر من السفر فى نص الهوية أية أفعال سوى فى صفحة ٣، حيث ورد الفعل (يبزغ) وعنده تتطابق القراءات.

وبعد مرحلة التطابق البصرى بين المتن والهامش تبدأ حركة الالتفات البصرى مرحلة أخرى وهى مرحلة التآكل، يبدأ الهامش فى السيطرة شيئا فشيئا حتى يصبح أكثر سمكا فى حجم الخط ويتضاءل المتن أمام اجتياح الهامش حتى يصل الأمر إلى التوحد التام بين الاعترافات والهوية فى صـ ٢٣ حيث يتطابق المتن والهامش - لأول

مرة في كامل الديوان – والنص الأصلى أو الرئيسى مع النص المرافق أو الطباقى فى هوية وحيدة وفى صوت واحد.

لجأ الشاعر – فى هذه العلاقة – إلى تحريك المتن من الداخل، بمعنى أن يصبح النص منقسما على نفسه على مستوى الدلالة وعلى مستوى التركيب اللغوى أو الإسنادات المفردة، يمكن فى هذا الإجراء أن نطلق على نص علاء عبد الهادى بأنه النص المنقسم والملتئم فى أن:

تصطلي فينا...

نبوءة الموت / الولادة

______

يبزغ:

يأكل كبد الذئاب

يفرك سره بالبشائر الإشارات

تغسله النار ...برغوة الصباحات

و يهيم تحت القطر

يفسر في الصخر ... إطلالة الماء القديم

يتخير لصواريه الجهات

ويصادق الأرض بعشبة : نمت :

ما : بين :

: صدره : والمدى

كأنما رغبته تفتحت على اتكاء:الصباحات:

كصنارة... تلتقط قديم عنادها في عناء التأمل

يفتتح البدء بالاشتعال

ويختم في مقام اليقين - بين الضلوع – الثقوب

اعترافات

الهوية

١١

لقد استطاع علاء عبد الهادى أن يقدم من خلال استقلال الصفحة بوصفها فضاء يمارس عليه الشاعر رغبته الجمالية، وقد استخدم وعيه الفائق فى إنتاج نصوص متحولة ودلالات متنوعة، اسهمت فى إنتاج طرق متنوعة للمتلقى لم يعرفها الخطاب الشعرى الحديث من قبل.

واستطاعت هذه النصوص – من خلال بنيتها البصرية – أن ترسخ لمصطلح الالتفات البصرى، وترسم ملامحه فى كثير من الوضوح وعدم اللبس، وتؤكد قدرة علاء عبد الهادى على ممارسة شعرية مختلفة، تتبنى اللعب بوصفه أساسا فى تكوينها سواء أكنت لعبا باللغة على حسب فيزتشتاين أو لعبا بالتشكيل البصرى حسب علاء عبد الهادى.

يبقى اللعب بالكلام محكوما بقواعد تكوينية وتنظيمية وهو "اضطرار اختيارى من قبل المتكلم تأليفا والمخاطب تأويلا"(٦٨)، ونص "سيرة الماء" نص تفاعلى مفتوح يمنح القارئ اختيارات نصية لا نهائية عبر عمليتى التبديل والتوفيق، يحدد القارئ اتجاهه وموقفه منها، ينحاز إلى اختيار تأويلى وجملى خاص.

لقد أكدت الدراسة أن النص بناء استجلبى لعوامل الحركة وليس كتلة صماء، أو خرسانية، بل مثل موج البحر، فهو اقتناص لحالة إنسانية تتكون من خبرات متراكمة ومعقدة، هو الوثيقة للروح الوثابة، والتواقة للفضاء الرحب/الحرية، لذا يرسم صورة اللحظة

التى يتشكل فى أحضانها، ويبوح بأسراره حسب قدرة الناص على امتلاكه وتوجيهه فى الأفق الخلص.

والمتأمل فى بنية الخطاب الشعرى قبل ٥ جزيران ٦٧ يلحظ تماسكا نصيا وحركة أفقية بطينة، تتعالق مع روح تطمح فى الحرية وتلتزم بالواقع، روح تتجلى فى العاطفة وتستأنس بالواجب. أما بنية النص بعد ٥ حزيران فقد تخلت عن التماسك الافتراضى فى علاقات البناء، وانحازت إلى البنية التشعبية والتعددية والدرامية إن صح التعبير واستجابت لحركة التمزق والتشتت والتشعب والصراع والتداخل والتوازى نتيجة الواقع السياسى المأزوم والفكرى المتخلى عن ثوابت كثيرة أهمها الثوابت الفنية والجمالية. فأنتجت المرحلة كتلة نصية قائمة على التعدد والتفتت التى يمكن إرجاعها إلى اهتزاز اليقين الذى يؤدى إلى اضطراب الرؤى وتضاربها وتضبيبها أو ظهور الرؤية الضبابية.

تركت هزيمة ٥ حزيران إحساسا بالخديعة مما أدى إلى استبدال مفهوم المساءلة باليقين واحلالها محلها، فانطلق شعراء الحداثة من خلال هذا التبنى إو الانحياز المسألة: مسألة جمالية لغوية بالدرجة الأولى كما فعل حسن طلب فى (أية جيم) على سبيل المثال.

ومن أمثلة المسألة ما فعله حلمى سالم كاستخدام الحب بوصفه آلية تعبيرية ونوعا من الاحتجاج على المقدس وكسر التابوه.

وظهرت مسألة الشعر عند معظم جيل الحداثة خصوصا رفعت سلام وعلاء عبد الهادى. وقد ظهر هذا الاتجاه نتيجة ما حدث من سقوط السرديات الكبرى "ديكتاتورية المقولات"، كما تضافر العامل السياسى المتمثل فى سقوط الاتحاد السوفيتى والعالم التكنولوجى والاقتصادى والثورة المعلوماتية التى أدت الى ما عرف بتكاثر (الداتا Data) المعلومات بما أدى إلى فكرة عدم حصر الرؤية وتقيدها فى اتجاه واحد ولكن فى اتجاهات متشعبة، متعددة.

هذه التشعبية والتعددية خلقت نصا مفتوحا بتعدد الدلالات، اعتمد كثيرا على التشكيل البصرى خصوصا النص الشعرى الذى تهتم به الدراسة – بوصفه تقنية جمالية خلاقة تعطى النص حياة عميقة تظل دائما فى حاجة إلى تأمل دائم، وتسهم فى طرح متواصل للأسئلة، فاستوجب ذلك قراءة بصرية تعتمد على الحركة والتحول، تجسدت فى الانحياز إلى تبنى آلية الالتفات البصرى.

هوامش القسم الثاني:

---

(1) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،بيروت:دار العودة١٩٧٩م،ص:١٠١

(2)د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص:٣٣.

(3) يوري لوتمان:تحليل النص الشعري،ت د/محمد فتوح أحمد ،القاهرة :دار المعارف ١٩٩٥، ص:١٠٦.

(4) د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، ص:٩٤.

(5) د. سعيد بحيرى: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، القاهرة:لونجمان،ص:٧٩.

(6) د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، ص:٩٤.

(7) Spatio Lisme Et Poêşeê. Gollimord Paris.P11 P.Garmir (1968)

(8) محمد الماكري:الشكل والخطاب،مدخل لتحليل ظاهراتي ،بيروت،المركز الثقافي العربي،١٩٩١م،ص:١٨٢.

(9) نزار قباني:٢٣٦/٥.

(10) رضا بن حميد:الخطاب الشعري الحديث ،فصول،المجلد الخامس عشر ،العدد الثاني ،صيف ١٩٩٦م،ص:٩٩.

(11) السابق

(12) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت:دار العودة،د.ت،ص:١٨٢.

(13) رضا بن حميد:الخطاب الشعري الحديث ،ص:١٠٢.

(14) محمد بنيس:مواسم الشرق،بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٥م،ص:٥٣- ٥٤.

(15)السابق ،ص:٥٥.

(16)رضا بن حميد:الخطاب الشعري الحديث ،ص:١٠٢.
(17)محمد الماكري:الشكل والخطاب،ص:
(18)السابق صـ ٢٣٩.
(19)رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٠، صـ٩.
(20)السابق صـ٩٧.
(21)السابق صـ٣٧.
(22)أدونيس: الأعمال الكاملة فى الجزء الثانى، صـ ٣٣٥ ـ ٣٣٦.
(23)محمد بنيس، مواسم الشرق، صـ٥٦.
(24)محمد الماكرى: الشكل والخطاب، صـ١٠٣.
(25)د. علاء عبد الهادى: الاقتبـاس/الالتفات النوعى، قراءة فـى الـذات الشعرية، دراسة لم تنشر صـ٣.
(26)نقلها عن السابق.
(27)امبرطو ايكو: الأثر المفتوح، صـ٢٧.
(28)نقلها عن علاء عبد الهادى، صـ١٦، ١٧.
(29)السابق صـ ٢٨.
(30) السابق صـ٢٩.
(31) محمد الملكرى: الشكل والخطاب، صـ ١٣٧.
(32) السابق.
(33) امبراطو ايكو: الأثر المفتوح، صـ ١٧.
(34) السابق صـ ٣١.
(35) حسن طلب: سيرة البنفسج، صـ٩١.
(36) السابق صـ ٩١-٩٢.
(37) السابق صـ ٩٤.
(38) محمد الملكرى: الشكل والخطاب، صـ١٤٥.
(39) حسن طلب: سيرة البنفسج، صـ٩٥.
(40) السابق صـ٩٦.

(41) السابقة صـ ٩٨-٩٩.
(42) محمد الملكرى: الشكل والخطاب، صـ١٥٧.
(43) علاء عبد الهادى: النشيدة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة أصوات ٣٣٤، ٢٠٠٣، صـ١٦٥.
(44) السابق صـ ١٦٦.
(45) محمد محمد الشهاوى: مسافر فى الطوفان، بورسعيد: دار المستقبل للطباعة والنشر ١٩٨٥، صـ٨٩.
(46) د. عبد الناصر هلال: آليات السرد فى الشعر العربى المعاصر، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٦، صـ١٨٨.
(47) محمد الملكرى: الشكل والخطاب، صـ٩٩.
(48) نقلا عن السابق.
(49) رفعت سلام: إلى النهار الماضى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥، صـ٩.
(50) محمد الملكرى: الشكل والخطاب، صـ١٠١.
(51) د. محمد فكرى الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، صـ٢٨.
(52) امبرطو ايكو: الأثر المفتوح ، صـ ٢٨.
(53) السابق صـ ٢٩.
(54) أنور المرتجي: سيمائية النص الأدبى، الدار البيضاء؛ افريقيا الشرق ١٩٩٧، صـ ٤٧.
(55) السابق.
(56) امبرطو ايكو : الأثر المفتوح ، صـ ٣٠.
(57) السابق صـ ١٦٦.
(58) د. محمد فكرى الجزار: الهاوية بين ظاهرات الواقع وما هيات الوعى به، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٧، صـ١٣٣.
(59) د. محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص، القاهرة: الهيئة المصرية

العامة للكتاب، ١٩٩٧، صـ٣٧-٣٨.

(60) السابق صـ٣٩.

(61) السابق صـ ٣٨.

(62) حلمى سالم: هيا إلى الأب، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٨٨.

(63) السابق صـ ١٤.

(64) تواريخ النشر تؤكد ما تذهب إليه لدراسة كتاب "الحصار" نشرت به القصيدة عام ١٩٨٣، أما ديوان اشراقات فنشر عام ١٩٩٢.

(65) علاء عبد الهادى: الاقتباس/الالتفات النوعى، ظهوره فى الذات الشعرية مقالة غير منشورة.

(66) السابق

(67) السابق

(68) أنور المرتجى:سيميانية النص الأدبى، صـ ١٠٥.

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر

أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١ ديوان أغانى مهيار الدمشقى وقصائد أخرى، بيروت: دار المدى للثقافة والنشر ١٩٩٥م، ص:٣٣٣

أدونيس: الكتاب، بيروت.

أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت : دار العودة ، د. ت .

حسن طلب: أزل النار فى أبد النور، القاهرة: النديم للصحافة والنشر ١٩٨٨م.

رضا العربي: هذيان لا يليق بمجنون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب إبداعات ١٩٩٧م

رفعت سلام: إلى النهار الماضى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م.

رفعت سلام: شراقات، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م.

رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٠م.

سعدى يوسف: الأعمال الشعرية، ط٢، بيروت: دار الفارابى ١٩٧٩م.

شاهر خضر: مانيل فى وحمة الكنعانى، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٧م.

عبد الحكم العلامى: لا وقت يبقى، القاهرة: دار نجد، إصدارات بداية القرن ١٩٩٨م.

علاء عبد الهادى: أسفار من نبوءة الموت المخبأ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م.

علاء عبد الهادى: النشيدة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات ٣٣٤، ٢٠٠٣م.

علاء عبد الهادى: سيرة الماء، القاهرة: مركز الحضارة المصرية ٢٠٠٠م.

فدوى طوفان: على قمة الدنيا وحيدا.، بيروت: ١٩٨٣م.

مؤمن سمير: بهجة الاحتضار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م.

محمد عفيفي مطر: أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت ، بغداد: الشؤون الثقافية العامة وزارة الإعلام ١٩٨٦م.

محمد محمد الشهاوي: مسافر في الطوفان ، بور سعيد:دار المستقبل والنشر ١٩٨٥م.

محمد بنيس : مواسم الشرق، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥م.

محمود درويش: ديوان محمود درويش، بيروت: دار العودة ١٩٩٤م.

وسلم الدويك: يرجع العائدون مكبلين بالياسمين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ابداعات١٩٩٩م.

وليد منير: قصائد للبعيد البعيد، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م.

ثانيا : المراجع:

ابن منظور: لسان العرب، بيروت: دار صادر، ١٩٩٧م.

ابن المعتز: البديع، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى، ط١،بيروت: ١٩٩٠م.

ابن رشيق القيروانى: العمدة،تحقيق محيى الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل ١٩٧٢م.

أبو هلال العسكرى: الصناعتين: تحقيق د. مفيد قميحه ، بيروت :دار الكتاب العلمية،ط٤ ، ١٩٨٤م

أحمد حجازى: الالتفات، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، بحث مرجعى، غير منشور.

إدريس الناقورى: المصطلح النقدى فى نقد الشعر، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، د.ت.

أدونيس: زمن الشعر، بيروت، دار العودة، د.ت.

الحصرى: زهر الآداب، ت: على محمد البجاوى، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٣م.

أمين الخولى: مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير، القاهرة: دار المعرفة ١٩٦١م.

أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبى، الدار البيضاء؛ أفريقيا الشرق ١٩٩٧م.

بدوى طبانة: معجم البلاغة العربية، المجلد الثانى طرابلس: منشورات طرابلس، د.ت

حسين فخرى: الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، دمشق: اتحاد الكتاب العربى ٢٠٠١م.

حفنى محمد شرف: الصور البديعية بين النظرية والتطبيق، القاهرة: مكتبة الشباب ١٩٦٦م.

حلمى سالم: هيا إلى الأب، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ١٩٢٨م.

رولان بارت: لذة النص، ت: منذر عياش ، دمشق :مركز الانماء الحضاري ١٩٩٨م.

سعيد يقطين: انفتاح النص الروائى، بيروت المركز الثقافى العربى، ١٩٨٩م.

شكرى الطوانسى: مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبو سنة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ،ط٢، القاهرة: دار المعارف ١٩٦٥م.

صبور عبد النور: المعجم الأدبي، بيروت: دار العلم للملايين ١٩٧٩م،

صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر، الأعمال الكاملة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م.

صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت،عالم المعرفة، المجلس الأعلي للثقافة والفنون والآداب العدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م.

ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر، ج٢، بيروت: المكتبة العصرية ١٩٩٥م.

عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، القاهرة: المجلس الأعلي للثقافة ٢٠٠٣م.

عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، الكويت : عالم المعرفة،المجلس الأعلي للثقافة والنشر والآداب ، مارس ٢٠٠٢م.

عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، القاهرة: دار سعاد الصباح ١٩٩٣م.

عبد السلام بن عبد العالي: ثقافة الأذن وثقافة العين، بيروت: الدار البيضاء ١٩٨٥م.

عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٦م.

علاء عبد الهادى: الاقتباس/الالتفات النوعى، قراءة فى الذات الشعرية، دراسة لم تنشر.

على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة: مكتبة الشباب ١٩٩٣م.

فاطمة قنديل: التناص فى شعر السبعينيات، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، مارس ١٩٩٩م.

قدامة بن جعفر: نقد الشعر: تحقيق كمال مصطفى، القاهرة: مكتبة الخانجى ١٩٨٧م.

لطفى اليوسفى: بنية الشعر العربى المعاصر، تونس: سراس للنشر ١٩٨٥م.

مجموعة من المؤلفين: آفاق التناصية، المفهوم أو المنظور، ت: د. محمد خير البقاعى، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

محمد التنوخى: الأقصى القريب فى علم البيان، القاهرة: مطبعة السعادة ١٣٢٧م.

محمد العبد: اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩٠م.

محمد الماكرى : الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتى، بيروت: المركز الثقافى العربى، ١٩٩١م.

محمد بنيس: الشعر العربى الحديث، بنياته وابدالاتها، ج٥،الدار البيضاء:دارتوبقال للنشر ١٩٨٥م.

محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، بيروت : دار العودة ١٩٧٩م.

محمد خطابى: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت: المركز الثقافي العربي ١٩٩١ م.

محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م.

محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م.

محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، القاهرة: ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠١م.

محمد فكرى الجزار: العنوان وسيموطيقا لاتصال الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

والفيروز أبادى: القاموس المحيط ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠م.

ثالثا : المراجع المترجمة:

بيرجيرو: الأسلوبية، ت: منذر عياشى، دمشق: مركز الإنماء الحضارى ١٩٩٤م.

تيرى ايجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ت: أحمد حسان، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١م.

ج.ب براون وج. يول: تحليل الخطاب، المملكة العربية السعودية: النشر العلمي، جامعة الملك سعود ١٩٩٧م.

جوليا كرستيفا: علم النص، ت: فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر ١٩٩١م.

جوليا كريستيفا: علم النص، ت:فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر ١٩٩١م.

جيمز مونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ت: د. فضل بن عمار العمارى، الرياض: دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام ١٩٨٧م.

روبرت هولب: نظرية التلقي، ت: د. عز الدين إسماعيل، جدة: كتاب النادي الأدبي (٩٧) ١٩٩٤م.

رولان بارت: لذة النص، ت: منذر عياش، دمشق:مركز الإنماء الحضاري ١٩٩٨م.

مارك انجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي والجديد، ت: أحمد المدينى، بغداد: الشئون الثقافية العراقية، ١٩٨٧م.

ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ت:فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع ٢٠٠١م

والتر ج. اونج: الشفاهية والكتابية، ت: د. حسن البنا عز الدين، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، عالم المعرفة (١٨٢) فبراير ١٩٩٤ م.

وليم راى: المعنى الأدبي من الظاهر فيه إلى التفكيكية: ت. يونيل يوسف عزيز، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٧م.

يورى لوتمان: تحليل النص الشعري، ت: د.محمد فتوح أحمد ، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥م.

الفهرس

الفهرس


منتدى سور الأزبكية